اردو شاعری کا مزاج



ڈاکٹر وزیر آغا

اُردو شاعری کا مزاج

وزیر آغا

سیمانت پرکاشن
دریا گنج، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

قیمت : ایک سو پچاس روپے ۱۵۰/۰

اشاعت : ۱۹۹۱ء

طباعت : پریس، نئی دھلی-۲

سرورق : فضیلت

ناشر : نریندر ناتھ سوز

سیمانت پرکاشن

۹۲۲، کوچہ روہیلا، ترابہرام

دریا گنج، نئی دھلی-۱۱۰۰۰۲

URDU SHAIRI KA MIZAJ : WAZIR AGHA

Rs.150.00

SEEMANT PRAKASHAN
932, Kucha Rohella, Traha Behram
Daryaganj, New Delhi-110002.

مہدی اور کومل کے نام ———

مُصنّف کی دُوسری تصانیف

شامِ دوستاں آباد (مضامین)
اُردو ادب میں طنز و مزاح (تنقید)
خیال پارے (انشائیے)
نظمِ جدید کی کروٹیں (تنقید)
شام اور سائے (نظمیں)
مسرت کی تلاش (مضامین)
تنقید اور مجلسی تنقید (تنقید)

فہرس

پیش لفظ

ڈاکٹر وزیر آغا کی ہنگامہ خیز تصنیف "اُردو شاعری کا مزاج" مئی ۱۹۶۵ء میں منظرِ عام پر آئی تھی۔ دس سال کے اس قلیل عرصے میں اس کتاب نے نت نئے مباحث پیدا کیے ہیں اور اس تیزی سے اُردو تنقید کے دھارے کو ایک نئی سمت میں موڑ دیا ہے کہ اُردو میں اس کی مثال حالی کی "مقدمۂ شعر و شاعری" کے علاوہ مشکل ہی سے کہیں اور مل سکے گی۔ کسی کتاب کی اس سے زیادہ پذیرائی اور کیا ہو سکتی ہے کہ دوست، مخالف اور موافق دونوں قسم کی آرا کو اتنی شدت سے متحرک کرے کہ پڑھنے والے کے لیے سوچنے اور بات کرنے کے لیے اور کوئی موضوع ہی باقی نہ رہ جائے۔ "اُردو شاعری کا مزاج" نے یہی فریضہ سرانجام دیا ہے اور اُردو تنقید کو تذکیری اور تاثراتی تنقید کے تنگ و تاریک خول سے باہر نکال کر انفرادیت، ادبی مطالعہ اور تخلیقی عمل سے روشناس کیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو یہ اُردو ادب کی چند بڑی کتابوں میں شامل کیے جانے کے قابل ہے۔

"اُردو شاعری کا مزاج" کی اصل اہمیت اس بات میں ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اُردو شاعری کو قومی، سیاسی یا معاشی سطح کے بجائے تہذیبی اور ثقافتی سطح پر رکھ کر اس کا جائزہ لیا ہے اور یہ اُردو تنقید میں ایک بالکل نئی بات ہے۔ بقول شہزاد احمد "اصل چیز یہ ہے کہ اس کتاب میں کوئی نیا سوال اٹھایا گیا ہے یا نہیں۔ اس کتاب میں ڈاکٹر وزیر آغا نے یہ نیا سوال اٹھایا ہے کہ کیا شاعری کو تہذیبی و ثقافتی پس منظر میں دیکھنا ممکن ہے اور پھر ثابت کیا ہے کہ ایسا ممکن ہی نہیں، مستحسن بھی ہے۔ ضروری نہیں کہ قاری ڈاکٹر وزیر آغا کے تمام نتائج سے متفق ہو لیکن یہ بات واضح ہے کہ انھوں نے ایک نیا سوال اٹھا کر اُردو تنقید کا رخ ہی بدل دیا ہے اور اب امکان یہی ہے کہ ایک طویل مدت تک اُردو تنقید کا دھارا اسی رخ پر بہتا رہے گا۔"

اُردو شاعری کو تہذیبی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے کے لیے ڈاکٹر وزیر آغا نے تہذیب اور دھرتی کی کئی سطحوں کو

اُجاگر کیا ہے۔ پہلے تو انھوں نے اس آویزش کے نفسیاتی، حیاتیاتی، فلسفیانہ اور دیگر پہلوؤں کو اُجاگر کر کے بحث و تمحیص کے لیے ایک لائحۂ عمل مرتب کیا ہے۔ "شعریت کے چند روپ" میں یہ نظریاتی بحث پوری وضاحت کے ساتھ موجود ہے۔ اس کے بعد انھوں نے اس نظریاتی تمحیص کی روشنی میں دو قدیم تہذیبوں کی آویزش سے بحث کی ہے ان میں سے ایک تہذیب تو وہ جو ارضی تھی اور جو ایشیا کے اس وسیع و عریض علاقے میں پھیلی ہوئی تھی جس میں آج کریٹ اور مصر سے لے کر ترکی، ایران، عرب، عراق، افغانستان، پاکستان، بھارت اور بنگلہ دیش وغیرہ شامل ہیں۔ اس تمدنِ ارضی تہذیب کے ساتھ وسطِ ایشیا کی خانہ بدوش تہذیب متصادم ہوئی تو ایک تہذیبی نشاۃ الثانیہ وجود میں آئی جس کا تجزیہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی اس کتاب میں پوری تفصیل کے ساتھ کر دیا ہے۔

ڈاکٹر صاحب نے تہذیبی آویزش کی دوسری سطح کو اُجاگر کرنے کے لیے اس قدیم دراوڑی تہذیب کا ذکر کیا ہے جو ایک ایسے طویل و عریض علاقے میں پھیلی ہوئی تھی جس میں آج افغانستان، پاکستان، بھارت، نیپال اور بنگلہ دیش وغیرہ شامل ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے سب سے پہلے دراوڑی تہذیب سے آریائی تہذیب کی آویزش کو بیان کیا ہے اور اُردو گیت کی جڑوں کو اسی آویزش میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے پھر انھوں نے دراوڑی تہذیب سے اسلامی تہذیب کی آویزش کو بیان کیا ہے اور اُردو غزل کی جڑوں کو اسی آویزش میں تلاش کیا ہے۔ آخر میں انھوں نے انگریزی تہذیب سے اس کے تصادم کا ذکر کیا ہے اور اس آویزش میں اُردو نظم کی جڑوں کو تلاش کرنے کی سعی کی ہے بڑی بات یہ ہے کہ انھوں نے تہذیبی عناصر کی روشنی میں گیت، غزل اور نظم کے مزاج کو متعین کیا ہے اور یہ کام اس سے پہلے آج تک کسی نے سرانجام نہیں دیا تھا۔ اس مزاج کے تعین میں ڈاکٹر صاحب نے ان تمام نفسیاتی، حیاتیاتی اور تہذیبی عوامل کا ذکر کیا ہے جس سے کتب کا یہ باب مرتب ہوا تھا اور حقیقت یہ ہے کہ اگر کوئی عجلت پسند قاری کتاب کے اس ابتدائی حصے کو پڑھے بغیر کتاب کے دوسرے حصے کو پڑھنے کی کوشش کرے تو اس کے لیے اصناف شعر کے مزاج کو سمجھنا ایک مسئلہ بن جائے۔

ہر بڑی اور فکر انگیز تصنیف کا یہ المیہ ہے کہ اس کی آمد سے بہت سی گرد بھی اٹھتی ہے اور اس کے مطالب کچھ عرصے کے بعد ہی پوری طرح منکشف ہوتے ہیں۔ "اُردو شاعری کا مزاج" کے سلسلے میں بھی کچھ ایسا ہی ہوا ہے اور ہمارے اعلیٰ مرتبہ محققین اور ناقدین نے بعض اوقات بالکل مختلف بلکہ متضاد تاثرات کا اظہار کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر شعریت کی بنیادی بحث سے ڈاکٹر احسن فاروقی نے نہایت عجلت میں یہ نتیجہ اخذ کر لیا کہ یہ کتاب اقتصادی

معاشی شعوریت کی بنیاد پر استوار ہے اور اس لیے وہ کسی نقطۂ نظر کو پیش کرتی ہے تعجب ہے کہ عارف عبدالمتین نے یہ شکایت کی کہ جہاں اس کتاب شپنگلر، ٹائن بی، فرائڈ اور ژونگ سے استفادہ کیا گیا ہے وہاں مارکس اور اس کے پیروکاروں کے افکار کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کی غلط فہمی کا باعث یہ ہے کہ انہوں نے جدلیات یا آویزش کی وسیع تر حقیقت کو اقتصادی جدلیات کے مترادف قرار دے کر کتاب کو ایک خاص نظریے کے حوالے کر دیا۔ انہوں نے یہ سوچا کہ کتاب تو اقتصادی جدلیات سے کوئی سروکار ہی نہیں رکھتی بلکہ اس میں علاج کے مقابلے میں فردی انفرادیت کو اجاگر کرنے کا رجحان غالب ہے جبکہ کسی نقطۂ نظر سے کوئی تعلق نہیں رکھتا جدلیات کا اصول اس میں ضرور کار فرما ہے مگر ایک وسیع اور عالم گیر جدلیات کا اصول جو ازل سے جاری ہے اور جو خود کو کسی سیاسی یا اقتصادی نظام فکر کے تابع نہیں کرتا کہ ایسا کرنے سے اس کی عالمگیریت اور عمومیت کے فنا ہو جانے کا خطرہ ہے۔

عارف عبدالمتین صاحب کو غلط فہمی اس لیے ہوئی کہ انھوں نے مارکس اور اینگلز کے حوالوں کی کمی کو محسوس کیا ورنہ حقیقت یہ ہے کہ "اردو شاعری کا مزاج" تو اس وسیع تر اور کشادہ تر جدلیات کے اصول سے استفادہ کرتی ہے جس سے خود مارکس نے معاشی جدلیات کا اصول وضع کیا تھا اور اس لیے مارکس اور اینگلز کے حوالوں کے بغیر بھی ان کے افکار کی نشاندہی بڑے لطیف انداز میں کر دی گئی ہے۔

"اردو شاعری کا مزاج" کے سلسلے میں متضاد تاثرات کے اظہار کی ایک اور مثال ڈاکٹر سید عبداللہ اور براج کومل نے مہیا کی۔ سید صاحب کا یہ خیال تھا کہ اس میں دراوڑیت کے احیاء کی کوشش موجود ہے۔ براج کومل نے کہا کہ اس کتاب کے فکر میں ہلکا سا جھکاؤ آریائی روایت کے حق میں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اردو شاعری کے تہذیبی پس منظر کا جائزہ لیتے ہوئے ہر دو طرح کے تعصب سے خود کو بالکل محفوظ رکھا ہے اور ان کی تحریر سے کہیں بھی اس بات کا اندازہ نہیں ہوتا کہ وہ ایک تہذیب کو دوسری پر فوقیت دینے یا ایک تہذیب کے مقابلے میں دوسری کی مذمت کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ایک اعلیٰ مورخ کے منصب کو ملحوظ رکھتے ہوئے انہوں نے وہی کچھ کہا ہے جو انصاف پر مبنی تھا اور جسے وہ درست اور سچا تصور کرتے تھے۔ مثال کے طور پر دراوڑی تہذیب کے بارے میں انہوں نے لکھا کہ،

"دراوڑی مرگِ مسلسل کے عمل ہی میں گرفتار نہیں تھے بلکہ جسم اور اس کی لذتوں کے بھی قتیل تھے جسم خواہشات کی آماجگاہ تھا اور خواہش ہر لحظہ روح پر حملہ آور ہوتی تھیں ... زمین میں جڑیں اتارنے اور

زندگی کے ایک خاص سانچے میں ڈھل جانے کے باعث دراوڑی تہذیب پر انجماد مسلط ہو چکا تھا۔ ذات پات کے سنگلاخ قوانین نے دراوڑی تہذیب سے تحرک اور تنوع کی صفات چھین لی تھیں اور یہ معاشرہ ارتقا کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد بے حس و حرکت ہو چکا تھا گو یہ میں دراوڑوں کو بڑی نفرت سے داس کے نام سے پکارا گیا ہے اور اس بات کا اظہار ہوا ہے کہ یہ لوگ گندے، بدصورت اور لنگ اور شِشن ناگ کے پجاری تھے:

ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی تصنیف میں دراوڑی تہذیب کے ادنیٰ تصورات اخلاقی تہذیب سے بلند شے کے میلانات جیسا بازی، لفظ آرائش، سواستیکا، لنگ اور سانپ کی پوجا اور ٹونے ٹوٹکے اور جادو کی رسوم کے قابل نفرت رجحانات کو بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ مگر ڈاکٹر سید عبداللہ کو یہ غلط فہمی ہوئی ہے کہ کتاب میں مصنف نے دراوڑیت کے احیاء کی کوشش کی ہے۔ ممکن ہے اس غلط فہمی کی وجہ یہ ہو کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے برصغیر میں فنونِ لطیفہ کے پہلے ابال کے بارے میں لکھا تھا کہ یہ دراوڑی تہذیب کے دب اٹھنے اور آریائی تہذیب سے ہمکنار ہونے کے باعث وجود میں آیا مگر ڈاکٹر سید عبداللہ صاحب نے اس سے یہ نتیجہ مرتب کیا کہ شاید آغا صاحب دراوڑی تہذیب کی تعریف میں رطب اللسان ہیں۔ دوسری طرف ڈاکٹر وزیر آغا صاحب نے صاف لفظوں میں لکھا ہے کہ دھرتی پوجا کا خاص رجحان فن کی تخلیق کے لیے مضر ہے لیکن جب یہی رجحان بہ حیثیت کو بچ کر روح کے مدارج تک پہنچتا ہے تو فن کی صورت میں ڈھل جاتا ہے چنانچہ ان کی تصنیف کا بنیادی نقطہ: جب روح جسم سے فرار حاصل کرتی ہے تو فن ختم ہو جاتا ہے اور جب جسم روح کو نجات کرتا ہے تو فن پیدا ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے دلچسپ خیال یہ ہے کہ دراوڑی اور آریائی تہذیبوں کے بارے میں ان کے ردِعمل کو واضح کرتا ہے۔ آغا صاحب نے یہ نتیجہ نکالا کہ آریاؤں کا ردِعمل منفی تھا کہ انہوں نے دراوڑی تہذیب کے اثرات سے خود کو نجات دلانے کے لیے جسم سے فرار حاصل کیا اور اپنشد اور رگ وید کے طبقات فکر کو جنم دیا جو جسم اور دھرتی کی نفی کرتے ہیں اور چونکہ جسم اور دھرتی ہی فن کی بنیاد ہیں اس لیے آریاؤں کے اس فلسفے نے تو جنم دیا لیکن وہ فن کی تخلیق کے سلسلے میں پیچھے رہ گئے دوسری طرف دراوڑی تہذیب نے آریائی تہذیب سے متاثر ہونے کے بعد جسم کو روحانی طور پر اپنا لیا اور یوں فن کی تخلیق میں ثابت ہوئی۔۔۔ اس ساری بحث میں ڈاکٹر وزیر آغا نے دراوڑی تہذیب کی خاص صورت کی تعریف کی ہے اور نہ آریائی تہذیب کی خاص صورت کی تعریف وہ صرف اس وقت کرتے ہیں جب دراوڑی

تہذیب اپنی مادیت اور آریائی تہذیب اپنی روحانیت کو تج کر ایک دوسری سے ہمکنار ہوتی اور یوں ان کی تخلیق میں مد و جزر پیدا ہوتی رہی۔

"اردو شاعری کا مزاج" پر بعض لوگوں نے یہ اعتراض بھی کیا ہے کہ اس میں دھرتی پوجا کا موقف اختیار کیا گیا ہے اس سے زیادہ غلط بات اور کوئی نہیں ہو سکتی۔ افسوس اس بات کا بھی ہے کہ ہمارے ان بعض پڑھے لکھے لوگ بھی پہلی قرأت میں کسی علمی تصنیف کے مطالب کو سمجھنے میں ناکام رہتے ہیں اور دوسری بار کے مطالعہ کے لیے ان کے پاس شاید وقت ہی نہیں ہوتا۔ "اردو شاعری کا مزاج" میں تو صاف لفظوں میں دھرتی پوجا کے میلان کو ابتدائی جنگلی تہذیب کا میلان قرار دیا گیا ہے اور اس سے مرتب شدہ اعتقاد کو بت پرستی، لنگ پوجا، ٹونے ٹوٹکے اور جادو وغیرہ کی رسوم کی صورت میں نشان زد کرنے کے بعد یہ کہا گیا ہے کہ تہذیب کی دوڑ میں یہ ایک ابتدائی رجحان کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ میں اس سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب سے اقتباسات دے کر بحث کو طویل بنانے کا آرزو مند نہیں لیکن ایک اقتباس میرے دامن کو بار بار کھینچ رہا ہے کہ اس کے مطالعے سے آغا صاحب کا اصل مسلک بالکل واضح ہو گیا ہے۔

غزل کے صحیح مزاج کا تعین کرتے ہوئے انھوں نے مادیت اور روحانیت کے رجحانات کے بارے میں لکھا ہے:

> دراصل یہ دونوں رنگ غزل کی طبیعت سے مطابقت نہیں رکھتے اور اس لیے جب انھیں خارج کر دیا جائے تو غزل کے صحیح خط و خال کو سطح پر لانا نسبتاً آسان ہوگا۔ پہلے خالص بت پرستی اور [illegible] زمین کی پوجا کے رجحان کو لیجیے۔ بت پرستی کا عمل ایک مادی نقطۂ نظر کا غماز ہے اور ایک ایسے معاشرے میں جنم لیتا اور پروان چڑھتا ہے جس کی جڑیں زمین سے بری طرح وابستہ ہوتی ہیں۔ خالص بت پرستی (دھرتی پوجا) کا میلان غزل کی طبیعت کے مطابق نہیں کیونکہ غزل بت پرستی کے عمل کی نہیں بلکہ بت پرستی اور بت شکنی کے سنگم کی پیداوار ہے۔ غزل میں جہاں کہیں بت پرستی کا عمل اپنے خالص روپ میں ابھرا ہے ابتذال کی وہ صورت پیدا ہوئی ہے جسے میں نے چوما چاٹی اور کنگھی چوٹی کا نام دیا ہے۔ دوسرا رنگ خالص ذہنی تحرک کا رنگ ہے تیاگ کے اس عمل کے پس پشت بندھنوں کے ٹوٹنے کی ساری داستان بکھری ہوئی نظر آتی ہے۔ اسی کی شدید ترین صورت وہ تھی جس میں غزل

کے شاعر نے خالص تجریدی رنگ کو اپنایا اور ایک تخیلی فضا کی تلاش میں دھرتی کے لمس ہی سے بیگانہ ہو گیا۔" ص ۲۳۳

ڈاکٹر وزیر آغا کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو تنقید کو اس تخیلی فضا اور تیاگ کے رجحان سے چھٹکارا دلایا اور اسے دھرتی کے لمس سے آشنا کیا مگر انھوں نے دھرتی پوجا کا سبق نہیں دیا بلکہ دھرتی اور جسم کے روحانی ارتقا پر زور دیا جو ایک مثبت قدم ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے جسم اور ارض کی اہمیت کا احساس دلا کر اردو ادب کی جو بیش بہا خدمت سرانجام دی ہے اس سے شاید ہی کوئی انکار کرے لیکن یہ عجیب قسم کی بات ہے کہ ارض کو اہمیت دینے کے رجحان کو دھرتی پوجا کے معنی مفہوم کا مترادف قرار دیا جائے جیسا کہ بعض لوگوں نے کیا ہے۔

ویسے یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ جب یہ کتاب شائع ہوئی تھی تو بعض ادبی حلقوں نے دھرتی کا پرچار کرنے کی بنا پر اس کی مذمت کی تھی لیکن آج وہی حلقے ارض کی اہمیت کے قائل ہیں اور اردو شاعری کا مزاج کا حوالہ دیئے بغیر انہی باتوں اور اسی موقف کو اپنے مضامین اور کتابوں میں بار بار پیش کر رہے ہیں جنھیں آج سے دس برس پہلے ڈاکٹر وزیر آغا نے پہلی بار پیش کیا تھا۔

"اردو شاعری کا مزاج" سے پیدا ہونے والے بہت سے مباحث ہیں جن میں سے صرف چند ایک کا ذکر کیا ہے۔ مگر ابھی لاتعداد مباحث ایسے ہیں جو اس کتاب کے توسط سے آہستہ آہستہ ابھریں گے مثال کے طور پر ڈاکٹر وزیر آغا نے گیت نظم اور غزل کا جو مزاج متعین کیا ہے اس کے بارے میں خاصی گرما گرم بحث ہو سکتی ہے پھر انھوں نے رقص اور موسیقی کے بارے میں جو باتیں کی ہیں ان میں بہت سے ایسے نکات ہیں جو پہلے کبھی منظر عام پر نہ آئے تھے اور جن پر ایک طویل بحث و تمحیص کی ضرورت ہے اس کتاب کا ایک حصہ تاریخی ادوار اور تحریکات کو ایک نئی روشنی میں پیش کرتا ہے اور اس تاریخ کے نقطۂ نظر سے بحث ہو سکتی ہے مثلاً آریائی اور دراوڑی تہذیبوں کا تصادم یا بدھ مت کے بارے میں مصنف کے اجتہادی خیالات وغیرہ۔ اسی طرح کتاب کا آخری باب جو جمالیات کے نظریاتی کام کے بارے میں ایک تازہ زاویہ نگاہ سامنے لاتا ہے، اعجاز انکار کی روشنی میں اس کی پرکھ ہونی چاہیے اسی طرح دیومالا کے بنیادی مزاج کے بارے میں مصنف نے جو باتیں کی ہیں وہ ایک تازہ انکشاف کی حیثیت رکھتی ہیں سوال کہاں تک گنواؤں حقیقت یہ ہے کہ ابھی اس کتاب کا صرف مجمل سا جائزہ ہی لیا گیا ہے۔ لیکن

اس کے لاتعداد دوسرے پہلوؤں کو زیرِ بحث نہیں لایا گیا میرا یہ ایقان ہے کہ "اردو شاعری کا مزاج" میں متعدد دوسری کتابوں کو تحریک دینے کی صلاحیت موجود ہے اس میں ہر شاعر کی بنیادی جہت کو از سرِ نو دریافت کیا گیا ہے اور اگر اس جہت کو مزید غور و فکر سے نوازا جائے تو ہر شاعر کی نئی —— EVALUATION ممکن ہے ایک بڑی کتاب کی پہچان بھی یہی ہے کہ اس کے اندر بہت سی نئی کتابوں کے بیج چھپے ہوتے ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ آگے چل کر ڈاکٹر وزیر آغا کی یہ کتاب بہت سی ایسی کتابوں کو تحریک دے گی جن کی مدد سے ادب کا بنیادی پیٹرن متاثر ہوگا اور اردو ادب ایک اعلیٰ نشاۃ الثانیہ کے دروازے پر آ کھڑا ہوگا۔

سجاد نقوی

اُردو شاعری کا پس منظر

آغاز

کسی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا متقاضی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے جس میں اس زبان اور اس کی شاعری نے جنم لیا۔ لیکن یہ پس منظر کسی سادہ ورق کی طرح ایک ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا بلکہ دو مختلف سطحوں کے امتزاج سے متشکل ہوتا ہے۔ اس کی پہلی سطح دھرتی کی تاریخ کا ایک آئینہ ہے۔ یعنی یہ سطح دھرتی کے اصل باشندوں اور باہر سے آنے والے قبائل کی باہمی آویزش سے اپنے لیے ایک خاص رنگ مستعار لیتی ہے۔ دوسری سطح داخلی اور تہذیبی تصادم کو اُجاگر کرتی ہے اور زمین کے اوصاف کے علاوہ آسمان کے اوصاف کو بھی پیش کر دیتی ہے۔ ان دونوں سطحوں کے امتزاج ہی سے کسی ملک کا وہ ثقافتی اور تہذیبی پس منظر مرتب ہوتا ہے جو اس کی زبان اور شاعری پر اپنے گہرے اثرات مرتسم کرتا ہے۔

اُردو شاعری کے پس منظر میں بھی یہ دونوں سطحیں موجود ہیں — پہلی سطح جسمانی تصادم کو پیش کرتی ہے۔ برصغیر ہندوستان[1] کے قدیمی باشندے نسل کے اعتبار سے ان جنگجو اور خانہ بدوش قبائل سے بالکل مختلف تھے جو وقتاً فوقتاً ان پر حملہ آور ہوتے۔ بے شک یہ جنگجو قبائل بعد ازاں برصغیر کے معاشرے میں ضم ہو گئے۔ تاہم ان کی آمد سے ایک نسلی تصادم ضرور وجود میں آیا۔ ان میں سے ہر قبیلہ اس پتھر کے مانند تھا جو اچانک کسی ٹھہرے ہوئے تالاب میں آ گرے اور کچھ عرصہ کے لیے تالاب میں لہریں ہی لہریں پیدا کر دے — دوسری سطح تہذیبی اور داخلی تصادم کو

---

[1] اس کتاب میں ہندوستان سے مراد وہ علاقہ ہے جو ۱۹۴۷ء میں دو ملکوں — پاکستان اور بھارت میں تقسیم ہوا تھا۔

پیش کرتی ہے۔ اردو شاعری نے جس دھرتی میں جنم لیا اس کا ایک خاص ذائقہ، باس اور رنگ ہے اور اس کے پیکر کی تشکیل میں تہذیب الارواح، زرعی نظام، موسم اور مٹی کی تاثیر کا ہاتھ بھی ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ دھرتی ایک مادری اور ارضی نظام سے منسلک ہے اور یوں اس کا تعلق ازریشیا کی ارضی تہذیب سے بھی قائم ہے۔ ایک دائرے میں گھومتے چلے جانا اور جنگلی بیل کی طرح قریب ترین شے سے چمٹنے اور لپٹنے کی کوشش کرنا، اس کے بنیادی اوصاف ہیں۔ مگر اسی دھرتی کو بار بار پدری نظام کے علمبردار قبائل سے متصادم ہونا پڑا ہے۔ یہ قبائل وقت کے امتیازی محاسن یعنی حرکت، جہت اور آگے ہی آگے بڑھنے کے میلان کے مبلغ تھے اور ان کا منصب اس کسان کا تھا جو زمین کو کھینچ ہلاک کرتا ہے۔ جب زمین اور آسمان کا یہ امتزاج رونما ہوا تو اس دھرتی کے ثقافتی پس منظر کے جملہ نقوش ابھرتے چلے آئے۔

اردو شاعری کے پس منظر کا جائزہ ان دونوں سطحوں کا مطالعہ کیے بغیر ممکن نہیں، لیکن یہ سطحیں متوازی نہیں بلکہ ایک دوسری میں پیوست ہیں۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ اردو شاعری کے اس پس منظر نے اپنی دونوں سطحوں پر شعریت (دھرتی) کا مظاہرہ کیا ہے۔ پہلی سطح پر دراوڑ اور آریا کے تصادم میں اور دوسری سطح پر مادری تہذیب اور پدری تہذیب کی آویزش میں۔

دراصل شعریت اس برصغیر کے ثقافتی مزاج کا حصہ ہے اور شعر کی مختلف اصناف نے بھی کم یا زیادہ اسی کا مظاہرہ کیا ہے! چنانچہ اردو شاعری کا محاکمہ اور اس کے پس منظر کا جائزہ اس بات کا یقیناً متقاضی ہے کہ شعریت کی مختلف صورتوں کا احاطہ کر کے بات کو آگے بڑھایا جاتا۔

ثنویت[۱] کے چند روپ

کائنات اور اس کے ہر جزو میں دو مخالف قوتیں ایک دوسری سے متصادم ہیں جیسے روشنی اور تاریکی، زندگی اور موت، روح اور مادہ، امیر اور غریب وغیرہ۔ عام طور سے ان قوتوں کی باہمی آویزش کو تمام تر اہمیت تخریبی ہوتی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ قوتیں ایک دوسری کو کروٹ بھی دیتی اور ایک حادثے کو وجود میں لاتی ہیں۔ دراصل کائنات کا طریق کار انسانی دل سے مشابہ ہے اور دل کی ہر دھڑکن تین واضح ادوار میں منقسم ہے۔ ایک وہ جب دل خون کو رگوں اور شریانوں میں دوڑا دیتا ہے (عمل انبساط) دوسرا وہ جب یہی دل بچے ہوئے خون کو اپنے وجود میں سمیٹ لیتا ہے۔ (عمل قبض) تیسرا وہ جب یہ دل لمحہ بھر کے لیے بے حس و حرکت ہو جاتا اور لمحاتی انجماد کا مظہر بن جاتا ہے۔ لیکن اسی انجماد سے وجود ایک بار پھر جنم لیتا ہے اور دل ایک بار پھر دھڑکن کے عمل سے گزرتا ہے۔ دل کی اس دھڑکن کو جو انبساط اور قبض کی حرکات پر مشتمل ہے، زندگی اور اس کے رکنے کے عمل کو موت کا نام دینے میں کوئی حرج نہیں، لیکن جس طرح حرکت ابدی نہیں ہے، بالکل اسی طرح موت بھی دائمی نہیں۔ اسی موت یا جمود سے دوبارہ حرکت جنم لیتی ہے جو پھیلنے اور سمٹنے کے بعد ایک بار پھر انجماد میں ختم ہو جاتی ہے۔ یہ سلسلہ ازلی اور ابدی ہے۔

کائنات کے بارے میں سائنس کا جدید ترین نظریہ بھی قریب یہی ہے۔ اس نظریے کے مطابق کائنات کا آغاز ایک اپنے چھوٹے سے بے حد گنجان ذرے سے ہوا جس میں ساری کائنات کا

---

۱ DUALISM

صادر ہو گیا تھا۔ یہ ذرہ جب پھٹا تو اس کے اجزا لاکھوں کہکشاؤں کی صورت فضا میں منتشر ہو گئے اور باہر کی طرف تیزی سے دوڑنے لگے۔ یہ اجزا آج تک باہر کی طرف رواں ہیں جس کا یہ مطلب ہے کہ کائنات کی تخلیق کا عمل ابھی جاری ہے۔ لیکن سائنس سیدھی لکیر کو ایک واہمہ قرار دیتی ہے جس سے یہ نتیجہ مرتب ہوتا ہے کہ پھیلاؤ کی یہ کیفیت سدا قائم نہیں رہے گی بلکہ ایک معین وقت کے بعد جب پھٹنے دھماکے کا اثر زائل ہو گا تو ابتدائی ذرے کے اجزاء اپنے اصل کی طرف لوٹنے لگیں گے اور بالآخر سمٹ کر ابتدائی ذرے میں یکجا ہو جائیں گے۔ پھر جمود کا ایک طویل وقفہ آئے گا جس کے بعد تخلیق کا دوسرا دھماکہ ہو گا اور یہ سلسلہ ایک بار پھر شروع ہو جائے گا۔ گویا جس طرح انسان دل بسط اور قبض اور جمود کے پھیر میں گرفتار ہے بالکل اسی طرح ساری کائنات ایک دائرے کے عمل میں مبتلا ہے۔ سائنس کا دوسرا نظریہ یہ ہے کہ کائنات کسی ایک یا ایک سے زیادہ "تخلیقی دھماکوں" کا عمل نہیں بلکہ مادہ ہر لحظہ بڑے پراسرار طریق سے تخلیق ہوتا اور اس خلا کو پُر کرتا رہتا ہے جو باہر کی طرف اڑتی ہوئی کہکشاؤں سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ انگلستان کے سائنس دان پروفیسر مارٹن رائل نے ریڈیو دوربین سے تجربات کرنے کے بعد اول الذکر نظریے کو زیادہ قرین قیاس قرار دیا اور کہا کہ تجربات کے دوران میں یہ بات ایک بڑی حد تک ثابت ہو چکی ہے کہ جب ہم وقت کے اندر لاکھوں سالہائے نور کی مسافت طے کر کے جاتے ہیں تو ہمیں ستاروں کا درمیانی فاصلہ نسبتاً کم نظر آتا ہے جس کا یہ مطلب ہوا کہ کائنات ایک ابتدائی ذرے سے پیدا ہوئی تھی اور اس کے پھیلاؤ کا سلسلہ ابھی جاری ہے۔

ابتدائی ذرے کے پھٹنے اور اس کے اجزا کا کروڑوں ستاروں کی صورت پھیلتے چلے جانے کا عمل وقت کے آغاز اور اس کے پھیلاؤ کا عمل ہے۔ گویا وقت کی نمو دراصل کائنات کی نمو ہے۔ تخلیق اس کا امتیازی وصف ہے اور وقت جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے، کائنات، لاکھوں کروڑوں مظاہر کی صورت میں خلق ہوتی چلی جاتی ہے۔ دراصل وقت ایک مسلسل تخلیق اور نمو کے علاوہ اور کچھ نہیں اور جب ابتدائی ذرے کے اجزا حرکت اور جہت سے ناآشنا ہو جائیں گے تو وقت مر جائے گا اور کائنات بجھ جائے گی تاآنکہ اس کی راکھ سے دوبارہ تخلیق کا شعلہ بلند ہو گا اور وقت ایک بار پھر وجود میں آ جائے گا۔ وقت یا زمان کے برعکس مکان، اس تخلیق کا مظہر ہے جو وقت نے کی ہے اور جس میں حرکت اور جہت کا فقدان ہے۔ جب وقت رک جاتا ہے تو مکان جو گویا انسانی جسم کی طرح ہے، روح سے

ناآشنا ہو کر خود بخود عدم میں تحلیل ہو جاتے گا۔ فنا ہو جانے کا یہ عمل وہی ہے جو ابتدائی ذات کا تحرک اور جہت سے منقطع ہو کر واپس پلٹنے کا عمل تھا۔

وقت کے آغاز اور پھیلاؤ کی اس داستان نے انسانی سوسائٹی میں بھی خود کو دہرایا ہے — وہ یوں کہ قدیم انسانی سوسائٹی وقت اور تاریخ سے بے نیاز صرف حال کے دائرے میں مقید ہے۔ اسے ماضی یا مستقبل سے کوئی سروکار نہیں۔ بنیادی طور پر قدیم انسانی سوسائٹی فطرت کے اس طریق کار کی علمبردار ہے جو دائرے کے عمل سے مشابہ ہے۔ بیج اپنی ہستی کو مٹا کر درخت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور درخت خود کو دوبارہ بیج میں منتقل کر دیتا ہے۔ اسی طرح سردی، بہار، گرمی اور خزاں کا دائرہ ازلی و ابدی ہے۔ چاند کی گھٹت بڑھت بھی ایک دائرے کے تابع ہے۔ چاند بڑھتے بڑھتے مکمل ہو جاتا ہے۔ پھر آہستہ آہستہ گھٹنے لگتا ہے اور ایک رات ایسی بھی آتی ہے کہ اس کا وجود تک باقی نہیں رہتا۔ اس رات اسے زوال آ لیتا ہے اور دوبارہ چاند جنم لیتا اور ایک بار پھر دائرے کے عمل سے گزرتا ہے۔ قدیم سوسائٹی کا انسان بھی اس دائرے میں اسیر ہے۔ اس کے لیے واقعہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ جب کوئی واقعہ ظہور پذیر ہوتا ہے تو وہ اسے دیوتاؤں کی طرف سے سزا یا جزا کا مترادف قرار دیتے ہوئے بعض رسوم سے اس کو سوگت کرتا ہے اور پھر اسے اپنے ذہن سے یوں خارج کر دیتا ہے جیسے یہ کبھی ظہور پذیر ہوا ہی نہ تھا۔ دوسرے لفظوں میں قدیم انسان مستقبل اور ماضی میں بٹنے کے بجائے "حال" کے جنگل کا باسی ہے۔ پھر چونکہ پودے اور جانوروں کی طرح وہ جنگل سے پوری طرح منسلک ہے اس لیے اس کے ہاں چھونے اور سونگھنے کی حسیات بہت تیز ہیں۔ یوں بھی جنگل اس کی نظروں کے سامنے ایک دیوار سی کھڑی کر دیتا ہے اور وہ فقط قریب کی اشیاء ہی کو اچھی طرح دیکھ سکتا ہے۔ چنانچہ اس کی بصارت تیز نہیں اور اسی لیے اسے کشادگی، فاصلے اور آسمانی روشنی سے کچھ زیادہ سروکار نہیں۔

فی الواقعہ قدیم انسان حال کے اس لمحے میں رہتا ہے جس کا قوی امتیاز قربت ہے، فاصلہ نہیں۔ لمس ہے دوری نہیں۔ لذت ہے مسرت نہیں۔ وقت اس کے لیے بے معنی ہے کہ اس کی اپنی زندگی میں تحرک اور جہت کا فقدان ہے۔ پھر اس ٹھہری اور رکی ہوئی دنیا میں ایک واقعہ نمودار ہوتا ہے۔ یکایک آدم کو بصارت حاصل ہو جاتی ہے۔ وہ علم کے درخت کے پھل کو چکھتا ہے اور اس کی نظروں کے سامنے فاصلے ابھر آتے ہیں۔ شخصیت صرف وجود میں آ جاتی ہے۔ وہ خود کو جنت کا ایک ضروری جزو سمجھنے کے

بجائے خود ارجنت سے ایک علیحدہ ہستی محسوس کرنے لگتا ہے اور یوں ایک داخلی تحریک اور خلفشار کے تحت جنت کو خیرباد کہہ کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ انسانی سوسائٹی میں جنگل کو الوداع کہہ کر آوارگی اور خانہ بدوشی اختیار کرنے کا یہ عمل وقت کے آغاز کا عمل ہے اور اس سفر کے دوران میں ہر واقعہ ایک سنگِ میل ہے جو انسان کے تحرک ہی کی نشاندہی کرتا ہے۔ ان واقعات کے مسلسل اور مربوط عمل کا نام "تاریخ" ہے۔ یہ تاریخ سانپ کے مترادف ہے اور جیسے جیسے انسان کے قدم آگے بڑھتے ہیں اس سانپ کا جسم بھی بڑا ہوتا جاتا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ قدیم سوسائٹی میں وقت ایک دائرے میں مقید تھا اور چونکہ حرکت اور جہت سے نا آشنا تھا اس لیے اس کی تگ و تاز بھی صفر کے برابر تھی۔ پھر یکایک الف لیلیٰ کے جن کی طرح یہ وقت مٹی کی بوتل سے باہر نکل آیا اور ایک سیدھی لکیر پر آگے ہی آگے بڑھتا چلا گیا۔ لیکن چونکہ سائنس سیدھی لکیر کے وجود کو تسلیم نہیں کرتی اور لکیر میں اگر ذرا سا خم بھی ہو تو یہ زود یا بدیر اپنے نقطۂ آغاز پر ضرور آ جاتی ہے۔ اس لیے اگر وقت بھی ایک بہت بڑے دائرے کی صورت اپنے وجود کو دوبارہ "عدم" میں ختم کر دے تو یہ کوئی غیر اغلب بات نہ ہوگی۔

قدیم انسانی سوسائٹی زمان اور مکان کی اس ثنویت کو ہی پیش نہیں کرتی بلکہ ثنویت کے کچھ اور نمونوں کو بھی منظرِ عام پر لاتی ہے۔ مثلاً آوارگی اور محفل کی ثنویت جو خارجی سطح پر ابھرتی ہے اور ٹوٹم[1] اور ٹیبو[2] کی ثنویت جس کی نوعیت ذہنی اور نفسیاتی ہے۔ پہلے آوارگی اور محفل کی ثنویت کو لیجیے۔ انسان ایک اندرونی تحریک کے تحت جنگل کی نسبتاً خاموش، تاریک اور لذت آگیں دنیا کو خیرباد کہہ کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ بظاہر اس کی متعدد وجوہ ہو سکتی ہیں۔ مثلاً موسمی تغیرات، آبادی کا دباؤ یا جنگل سے براہِ راست خوراک حاصل کرنے کے بجائے ریوڑ پالنے اور یوں خوراک حاصل کرنے کا رجحان وغیرہ۔ تاہم جنگل کو خیرباد کہنے کا عمل انسان کی ایک داخلی بے قراری کا نتیجہ ضرور ہے اور اس واقعہ کو آدم کے جنت سے نکال دیے جانے کے واقعہ کا مماثل قرار دیا جا سکتا ہے۔ جنگل سے باہر آتے ہی انسان کو روشنی کے وجود کا شدید احساس ہوتا ہے۔ اب دن کی روشنی اس کے لیے ایک بیش بہا نعمت ہے۔ وہ اس روشنی میں نہ صرف خوراک حاصل کرتا ہے بلکہ اپنا تحفظ بھی کر سکتا ہے۔ اس کے یوں دن کی روشنی میں خود اعتمادی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور تحصیلِ مسرت کے امکانات

---

[1] TOTEM
[2] TABOO

روشن ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ وہ آفتاب کو زندگی کی سب سے بڑی حقیقت قرار دیتا ہے کہ آفتاب کی روشنی بغیر کسی امتیاز کے دشت و جبل، بحر و بر اور انسان و حیوان تک پہنچتی ہے۔ آوارہ اور خانہ بدوش انسان کے لیے آفتاب روشنی کا منبع اور نیکی کا مظہر ہے۔ اس کے مقابلے میں رات اپنے ساتھ سرگوشیوں، بدعنوانیوں، حملے اور قتل کی وارداتیں لاتی ہے۔ رات دکھوں، مصیبتوں اور گناہوں کو سمیٹتی ہے اور اسی لیے اسے رات سے نفرت ہے۔ دراصل خانہ بدوش کے ہاں روشنی اور تاریکی کی ثنویت سب سے پہلے ابھرتی ہے اور اس کے ذہن کو بری طرح متاثر کرتی ہے۔ جنگل میں فاصلے موجود نہیں تھے قریبی اشیاء بہت بڑی دکھائی دیتی تھیں۔ جسم کی موجودگی کا احساس شدید تھا اور انسان کا ذہنی افق بے حد محدود تھا لیکن جیسے ہی وہ جنگل کی اس جنت سے باہر نکلا تو اسے "روشنی" اور روشنی میں فاصلوں کا وجود ابھرتا ہوا نظر آیا۔ اس کی نظریں قریبی اشیاء کے بجائے دور کی اشیاء کو ذہن کی گرفت میں لانے کے قابل ہو گئیں اور انسان لذت کے بجائے مسرت، جسم کے بجائے روح اور مادے کے بجائے کسی غیر مرئی ہستی کا طالب بن گیا۔ رکا ہوا آدمی ہمیشہ مادہ پرست اور لذت پرست ہوتا ہے لیکن آوارہ منش آدمی کے ہاں پہلی بار "سوچ کا سورج" طلوع ہوتا ہے۔ سورج کی روشنی اشیاء کی کلیت کو عریاں کرتی اور اسے تاریکی کے وجود کا ایک شدید احساس دلاتی ہے۔ پھر روشنی اور تاریکی کے عقب میں نیکی اور بدی کے تصورات در آتے ہیں اور انسان گویا ذہنی طور پہ متحرک ہو جاتا ہے مگر اس سفر کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ خانہ بدوش انسان روشنی اور تاریکی، نیکی اور بدی کی ثنویت سے آشنا تو ہوتا ہے لیکن اس سے اپنی سوسائٹی کو تہذیب کی دوڑ میں آگے بڑھانے سے قاصر رہتا ہے اور اس کی وجہ محض یہ ہے کہ جس طرح نہال جب تک مکان کی بنیاد پر ایستادہ نہ ہو باقی نہیں رہ سکتا۔ اسی طرح کوئی سوسائٹی جب تک زمین کے ساتھ وابستہ نہ ہو پھل پھول نہیں سکتی۔ آدم کو سزا یہ ملی کہ اسے جنت یعنی زمین سے دست بردار ہونے پر مجبور کر دیا گیا اور وہ ایک لمبے سفر پر روانہ ہو گیا اور اگرچہ اس سفر کے دوران میں پہلی بار اس کی آنکھیں کھلیں اور وہ روشنی اور تاریکی کے وجود سے آشنا ہوا تاہم یہ شعور اس وقت تک بار آور نہ ہو سکتا تھا جب تک وہ خود کو کسی قطعۂ زمین کے سپرد نہ کر دیتا؛ چنانچہ انسانی زندگی میں جنت کو واپسی کی صورت وہ تھی جب انسان نے خانہ بدوشی کی زندگی کو ترک کر کے زمین کے ساتھ

دوبارہ ایک رشتہ استوار کر لیا لیکن اس بار یہ رشتہ پہلی زمین یعنی جنگل کے ساتھ نہیں تھا بلکہ اب اس نے پہلی جوتی زمین سے منسلک ہو کر زراعت کی داغ بیل ڈال دی۔ پس آدم کی جنت کو واپسی تو ہوئی لیکن یہ جنت پہلی جنت سے مختلف تھی گو بنیادی طور پر یہ دونوں جنتیں زمین ہی سے وابستہ تھیں۔ یہ نہیں کہ جنت سے نکلنے، آوارہ پھرنے اور دوبارہ جنت کو پالینے کا یہ عمل صرف ایک بار ظہور پذیر ہوا۔ انسانی زندگی میں کھونے اور دوبارہ حاصل کرنے کا یہ عمل ازلی و[۱] ابدی ہے اور وہ ہمیشہ آوارگی کے ایک وقفے کے بعد دوبارہ جنت میں داخل ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ٹائن بی کا یہ نظریہ اس لیے قرین قیاس نہیں کہ جب ایک بار انسان زراعت سے وابستہ ہو جاتا ہے تو پھر بہت سی ایسی پیچیدہ تہذیبی قدروں کو اپنا لیتا ہے جو آسانی سے چھوڑی نہیں جا سکتیں۔ بے شک کئی بار ایسا ضرور ہوتا ہے کہ موسمی تغیرات زمین کو صحرا میں تبدیل کر دیتے ہیں یا کبھی جم جاتی ہے اور انسان کے لیے اس کے سوا اور کوئی چارۂ کار نہیں رہ جاتا کہ وہ کسی دوسرے سرسبز خطے کی تلاش میں ایک طویل سفر پر روانہ ہو جائے ——— لیکن یہ سب بعد کی کہانی ہے دیکھنا یہ ہے کہ آغازِ کار میں انسان نے پہلے زرعی نظام کی داغ بیل ڈالی اور بعد میں خانہ بدوشی اختیار کی یا وہ خانہ بدوشی کے ایک طویل دور کے بعد اچانک ایک روز تھک ہار کر رکا اور زمین کے ساتھ وابستہ ہو گیا؟ خود ٹائن بی[۲] نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب افریشیا کے میدان موسمی تغیرات کے باعث ریگستانوں میں تبدیل ہونے لگے تو میدان کے بسنے والوں نے یا تو خانہ بدوشی اختیار کی یا زراعت سے منسلک ہو گئے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ بقول ٹائن بی زراعت اور خانہ بدوشی کے رجحانات بیک وقت معرض وجود میں آئے۔ ایسا نہیں ہوا کہ زراعت کے بعد خانہ بدوشی کے رجحان نے جنم لیا ہو۔ ویسے خانہ بدوشی اور زراعت کا بیک وقت آغاز بھی قرین قیاس نہیں کیونکہ

۱۔ Toynbee - Introduction to a Study of History (Abridged by Somervelle P.168)

۲۔ Toynbee - Introduction to a Study of History (Abridged by Somervelle P.76)

خود ماس پی نے لکھا ہے کہ ایشیا کے میدان ریگستانوں میں تبدیل ہونے سے پہلے گھاس کے میدان تھے جن کو یقیناً ریوڑ پالنے کے سلسلے میں استعمال کیا جاتا ہوگا اور خانہ بدوشی کے رجحان نے تقویت حاصل کر لی ہوگی۔ دراصل ماس پی کا یہ نظریہ بائبل اور تاریخ کے اس واقعہ سے متاثر ہے جس کے مطابق قابیل زراعت پیشہ اور ہابیل گڈریا تھا، حالانکہ یہ حقیقت ہے کہ آغاز کار میں دونوں گڈریے تھے بعد ازاں قابیل نے تہذیب کی دوڑ میں ایک اہم قدم اٹھایا اور کھیتی باڑی کرنے لگا اب کہ ہابیل اپنے ابتدائی پیشے سے منسلک رہا۔ اس زاویے سے دیکھیں تو قابیل کا ہابیل کو موت کے گھاٹ اتار دینا، اس روایت کی علامت ہے کہ زرعی نظام کو پھر ہمیشہ خانہ بدوشی کے گھر سے خطرہ ہوتا ہے اور اسے تشدد یا جبر سے ختم کر دیتا ہے۔

اس ضمن میں ایک یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ٹھہرا ہوا انسان پودے کی طرح زمین سے جڑ کی طرح وابستہ ہو جاتا ہے اور پودے ہی کی طرح اپنے گرد خاندان، قبیلے، قوم اور وطن کا ایک جال سا بن لیتا ہے۔ یہ جال اسے خارجی اثرات سے محفوظ رکھتا، سہارا دیتا اور دوسرے اجسام کی کثرت اور قربت کا احساس دلاتا ہے۔ چنانچہ ٹھہرے ہوئے معاشرے میں سماجی قدروں کو بڑی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ دوسری طرف خانہ بدوشی کی حالت میں سماجی نظام ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے یا کم از کم فرد کو یہ احساس ہونے سے قاصر رہتا ہے کہ وہ محفوظ ہے۔ خانہ بدوشی کا دور جہد للبقا کا دور ہے اور اس میں ہر فرد اپنی جزوی حیثیت کو ترک کر کے آزاد ہونے اور ایک "کل" میں تبدیل ہونے کی کوشش کرتا ہے گویا اس کے ہاں انفرادیت کا رجحان ابھر آتا ہے۔ انفرادیت سے یہ مراد ہے کہ اب فرد کسی "کل" کا حصہ نہیں رہا جیسے پہلے وہ اس کے جسم کا ایک حصہ ہے بلکہ خود مکمل ہو کر ایک منفرد "کل" میں تبدیل ہو چکا ہے؛ چنانچہ خانہ بدوشی کے دور میں سماج کے کل کے بجائے منفرد شخصیتیں ابھر آتی ہیں اور خانہ بدوشوں کو صراط مستقیم پر چلانے لگتی ہیں۔ خانہ بدوشی کی حالت میں آسمان پر ایک سورج اور زمین پر ایک وقت میں ایک ہیرو کے وجود کا احساس ابھرتا ہے؛ آگے چل کر اسی احساس سے ایک خدا کے وجود کا احساس جنم لیتا ہے۔ بہرحال یہ بات طے ہے کہ زمین سے وابستہ ہونے والے ٹھہرے ہوئے معاشرے میں سماج اور سماجی قدریں پھیلاؤ اور اہم ہیں یا فرد سماج سے اسی طور چمٹا رہتا ہے جیسے ہر شاخ سے پتے چمٹے رہتے ہیں اس سے۔ دوسری طرف آوارگی اور خانہ بدوشی کی حالت میں فرد کی انفرادیت ابھرتی ہے اور وہ گویا اس کے جسم سے الگ ہو جاتا اور یوں جزو کے بجائے ایک "کل" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

آوارگی اور خود روی کے رجحانات معاشرے کے اس جزو میں بہت نمایاں ہیں جسے گھر کا نام دیا گیا ہے۔ ایک اوسط درجے کا گھر دو اہم قوتوں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ عورت اور مرد۔ ان میں سے عورت ٹھہرے ہوئے معاشرے کی علامت ہے بلکہ اگر یہ کہیں کہ عورت قدیم سوسائٹی کی مظہر رہتی تو شاید یہ بات کچھ ایسی غلط نہ ہوگی۔ فی الواقع عورت نہ صرف ایک کٹر مادہ پرست ہے بلکہ رجعت پسند بھی ہے اور وہ ہر نئی شکل سے پرانی قدروں اور زمین سے گہرے آداب، ضوابط اور رسوم کو خیرباد کہتی ہے۔ عورت خود دھرتی ہے وہ نہ صرف دھرتی کی طرح تخلیق کرتی ہے بلکہ اسے دھرتی کی ہر شے سے بے پناہ اُنس بھی ہے۔ ملکیت کا تصور بھی سب سے پہلے عورت کے ذہن میں پیدا ہوا ہوگا کیونکہ وہ اپنی ہر شے کو سینے سے چمٹائے رکھتی ہے۔ علاوہ ازیں ان اشیاء میں شوہر اور بچے بھی شامل ہو جاتے ہیں اور عورت کی عزیز ترین خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی ذات کے دائرے میں ہر خوبصورت شے کو سمیٹ لے۔ عورت پودے کی طرح زمین سے وابستہ ہے اور اس کی جڑیں زمین کے اندر بہت دور تک اتری ہوتی ہیں۔ اس لیے وہ نہیں چاہتی کہ اپنے گھر، جائیداد، اشیاء، رسوم اور آداب کو خیرباد کہہ کر نقل مکانی کر جائے۔ عورت کا طریق خلوت کا طریق ہے اور وہ زندگی اور عورت کے ازلی و ابدی دائرے میں چلتی پھرتی رہتی ہے۔ چنانچہ اخلاق، آداب، رسوم، تقریب وغیرہ عورت کی ذات سے وابستہ اور اسی کے دم سے زندہ ہیں۔ دوسری طرف مرد کے مزاج میں ایک فطری بے قراری ہے۔ وہ زریں بھونرے کی طرح ایک پھول سے دوسرے پھول تک اُڑتے چلے جانے کی آرزو میں سرشار ہے بلکہ عورت کے زندان، یا جنت سے باہر نکلنے اور ایک طویل سفر پر روانہ ہو جانے کی خواہش بھی رکھتا ہے۔ عورت مجسم جذبہ ہے۔ مرد مجسم تخیل ہے۔ جذبے میں گرانباری، وزن، پھیلنے اور ٹھہرنے کی صفات موجود ہیں جب کہ تخیل تیز روی، لطافت، آزادی اور آوارہ خرامی کی صفات کا مظہر ہے۔ مرد ذہنی طور پر خانہ بدوش ہے جب کہ عورت ذہنی طور پر دھرتی پوجا کی طرف مائل ہے۔ مرد وہ ابراہیم ہے جو اپنی عزیز ترین شے کو بھی حق کے راستے میں قربان کر دیتا ہے۔ عورت وہ دنیا ہے جو قدم قدم پر روایت کے دامن کو پکڑتی ہے بقول اشپنگلر[1] مرد اپنی فطری بے قراری، خلفشار اور آگے بڑھنے کی خواہش کے زیر اثر تاریخ کو جنم دیتا ہے جب کہ عورت خود تاریخ ہے۔ دوسرے لفظوں میں مرد زمان کا مظہر ہے اور عورت مکان

Spengler - Decline of the West P.327 ۱؎

کے لیے ایک علامت یا صورت کے اس معاشرے کی ساری تاریخ یکجا ہو جاتی ہے۔ وہ ثقافت کا اجتماعی لاشعور ہے جس میں معاشرے کے سارے آداب، رسوم اور روایات جمع ہو جاتے اور پھر نئی پود کو منتقل ہو جاتے ہیں۔

قدیم انسانی سوسائٹی میں شخصیت کا دوسرا پہلو وہ ہے جو ٹوٹم اور ٹیبو کے رجحانات سے متعلق ہے۔ ٹوٹم سے مراد قبیلے کا وہ مشترکہ "جدِ امجد" ہے جو قبیلے کے افراد کا مددگار اور قبیلے کے دشمنوں کا دشمن ہے۔ بالعموم ٹوٹم کوئی درخت یا جانور ہوتا ہے اور قبیلے کے تمام افراد اس ٹوٹم سے بُری طرح وابستہ ہوتے ہیں ٹوٹم کا رشتہ دراصل خون کا رشتہ نہیں بلکہ بیشتر اوقات ایک ہی ٹوٹم سے بہت سے ایسے قبائل یا افراد وابستہ ہوتے ہیں جن کا آپس میں کوئی خون کا رشتہ نہیں ہوتا۔ تاہم ٹوٹم سے ان کا جذباتی تعلق اس قدر مضبوط ہوتا ہے کہ ان تمام افراد یا قبیلوں کا آپس میں رشتہ خون کا رشتہ قرار پاتا ہے۔ کوئی خاص ٹوٹم کس طرح قبیلے کا جدِ امجد قرار پاتا ہے۔ اس کے بارے میں تحقیقات ابھی تک تشنہ ہیں تاہم ٹوٹم سے وابستگی خون کے ذریعے آئندہ نسلوں کو منتقل ہو جاتی اور ایک جبلی رجحان کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ دوسری طرف ٹیبو سے مراد اجتناب ہے۔ یہ اجتناب کسی مقدس شے سے بھی ہو سکتا ہے اور غلیظ خطرناک چیزوں سے بھی۔ قدیم سوسائٹی کا منتظم پادری جو پُراسرار قوتوں کا مالک ہے، سوسائٹی کے افراد کے لیے ٹیبو ہے۔ یا قبیلے کا ٹوٹم ہے۔ مارنا یا نقصان پہنچانا ٹیبو کے زمرے میں آتا ہے۔ اسی طرح مرد کے لیے اپنے ٹوٹم کی کسی عورت کے ساتھ جنسی رشتہ کرنا ٹیبو ہے۔ جنگ، گھریلو زندگی، موت اور پیدائش کی بعض صورتیں بھی ٹیبو کے تحت شمار ہوتی ہیں۔

ٹوٹم کا براہِ راست تعلق جسم اور خون کے ساتھ ہے اور اس میں انسانی شعور کو بہت کم دخل حاصل ہے۔ ٹوٹم ذہن کی پیداوار نہیں بلکہ ایک داخلی اور نفسیاتی ضرورت کی پیداوار ہے۔ ٹوٹم فرد یا قبیلے کو کسی خاص قطعۂ زمین سے وابستہ کر دیتا ہے۔ اس طور کہ فرد یا قبیلہ اس ٹوٹم کے وسیلے سے اپنی جڑیں اس قطعۂ زمین میں اتار دیتا اور ٹوٹم ہی کی طرح اس زمین کا جزو بن جاتا ہے۔ ٹوٹم کے آغاز کے بارے میں کچھ کہنا ممکن نہیں کہ اس کا آغاز خارجی زندگی کے بجائے داخلی زندگی سے متعلق ہے۔ البتہ یہ کہنا شاید ممکن ہو کہ ٹوٹم کا آغاز انسانی زندگی کے اس دور کی یادگار ہے جو مزاجاً نباتاتی تھا اور جس میں انسان پودے کی طرح زمین کے ساتھ چپکا ہوا تھا۔ بعد ازاں جب اس کے ہاں نباتاتی طرزِ حیات

کے بجائے حیوانی جذبۂ حیات قوی ہوا اور شعور کے بجائے جبلیات کی برانگیختگی منفرد جبلی قوتیں اس کے ہاں ٹیبو کے رجحان نے جنم لیا اور اس کے ذہن اور شعور میں اچھی اور بری، خطرناک اور بے خطر اشیاء میں تمیز کرنے کی قوت پیدا ہو گئی۔ یہ چیز طویل تجربات کا نتیجہ بھی تھی اور اس لیے اس کا تعلق طبعی رجحان کے بجائے ذہن اور شعور سے زیادہ تھا جس شے سے فرد کو نقصان پہنچنے کا احتمال تھا یا جس شے کو فرد سے نقصان پہنچ سکتا تھا محض اس لیے ٹیبو قرار دی گئی تاکہ اس شے یا فرد کا تحفظ ہو سکے۔ کچھ بعض خطرات ایسے تھے جن کا احساس اسے فطرت کی طرف سے ودیعت ہوا اور انسان نے ان خطرات سے محفوظ رہنے کی پوری کوشش کی مثلاً نسل کی قوت اور پائیداری کے لیے یہ ضروری ہے کہ قریبی رشتہ دار آپس کے جنسی ملاپ سے اجتناب کریں۔ فطرت اس سلسلے میں ہمیشہ سے اس پر زور دیتی ہے اور چونکہ قریبی رشتہ داروں میں جنسی ملاپ کے امکانات بہت زیادہ ہیں۔ اس لیے انسان کے اندر اس خطرے کا ایک شدید احساس پیدا کر دیتی ہے۔ یہ احساس اس ٹیبو کو جنم دیتا ہے جو قدیم انسانی قبائل میں بہت عام ہے۔ بہرحال یہ بات طے ہے کہ ٹیبو، قوانین اور اخلاقی ضوابط کی ابتدائی صورت ہے جو انسان کو اچھے اور برے کے درمیان تمیز کرنا سکھاتی ہے۔ ٹوٹم ایک طبعی رجحان ہے جس پر فرد کو کوئی اختیار نہیں، جو اس کے خون میں رچا بسا ہوا ہے لیکن ٹیبو ایک حد تک شعوری کاوش ہے جو اسے بہتر اور خوب تر زندگی بسر کرنے کی ترغیب دیتی ہے، چنانچہ وہ تمام اشیاء اور اقدامات جو زندگی کی بقا کے لیے ضروری ہیں اور جو طبعی رجحانات سے متعلق ہیں، زندگی کے ٹوٹم پہلو کی نشاندہی کرتے ہیں جب کہ وہ تمام اشیاء یا اقدامات جو زندگی میں رعنائی اور نکھار پیدا کرتے ہیں جیسے مثلاً ظروف کو خوبصورت بنانے کی سعی، ہتھیاروں کو خوشنما بنانے کی کاوش وغیرہ، زندگی کے ٹیبو پہلو کے آئینہ دار ہیں۔ ٹوٹم "مکان" کی طرح ہے کہ اس کا تعلق خون اور زمین اور ریوڑ کے ساتھ بہت قوی ہے جب کہ ٹیبو "زمان" کی طرح ہے کہ اس کا تعلق ذہن اور سفر اور حیوان کے ساتھ مضبوطی سے قائم ہے۔

ثنویت کا یہی تصور انسانی جسم کا طرۂ امتیاز بھی ہے۔ جس طرح روشنی کے مقابلے میں تاریکی اور نیکی کے مقابلے میں برائی کا تصور ابھرا تھا بالکل اسی طرح قدیم انسان نے اپنے جسم کو روح اور اس کی پرچھائیں کا مسکن قرار دیا۔ انسانی جسم میں ان دو متضاد اور مختلف عناصر کا وجود ہمیشہ

سے تقسیم کیا گیا ہے۔ چنانچہ اہلِ عرب نے ان میں سے ایک عنصر کو "روح" کا نام دیا ہے جس کے لغوی معنی "ہوا" کے ہیں اور دوسرے کو جسم کا۔ ان میں سے جسم زمین سے وابستہ ہے جبکہ "روح" ارضی عناصر سے ماورا روشنی اور حقیقت کا پرتو ہے۔ سنسکرت میں روح کے لیے "آتما" اور جسم کے لیے "شریر" کا لفظ مستعمل ہے[1]۔ تاہم دراصل انسانی جسم میں ان دو متضاد اور مختلف عناصر کے وجود کا احساس قدیم انسانی سوسائٹی ہی میں پہلے پہل ابھرا تھا۔ فرائڈ نے لکھا ہے کہ نسلِ انسانی نے تاحال تین مکاتبِ فکر کو جنم دیا ہے۔ دیومالائی، مذہبی اور سائنسی۔ ان میں سے دیومالائی طریق ایک طویل مدت تک انسانی افکار کی آماجگاہ بنا رہا۔ ٹائلر، سپنسر اور فریزر وغیرہ نے پچھلے ایک سو برس میں اس طریقِ فکر کا ایک نہایت خوبصورت تجزیہ پیش کیا ہے۔ یہ دیومالائی طرزِ فکر کسی ایک منظر کی وضاحت تک محدود نہیں بلکہ ساری کائنات کو ایک مربوط اور منضبط "اکائی" کے طور پر پیش کرتا ہے اور جاندار چیزوں کے علاوہ بے جان اشیاء کو بھی "روح" عطا کر دیتا ہے۔ آج بھی ایک بچہ جو جذباتی طور پر قدیم انسان کا ہم عصر ہے، پرندوں، پھولوں اور کھلونوں وغیرہ کو اپنا رفیق اور ساتھی سمجھتا اور ان سے ہم کلام ہونے کی کوشش کرتا ہے۔

فرائڈ[2] کا خیال ہے کہ یہ طرزِ فکر دو اہم سوالات کے پیشِ نظر وجود میں آیا۔ پہلا سوال یہ تھا کہ زندہ اور مردہ میں کیا فرق ہے؟ دوسرا سوال یہ تھا کہ خواب میں جو صورتیں نظر آتی ہیں، ان کی نوعیت کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ قدیم انسان نے ان سوالات کا جواب تلاش کرتے ہوئے یہ مفروضہ قائم کیا ہوگا کہ ہر شخص کو دو چیزیں حاصل ہیں۔ ایک زندگی اور دوسری زندگی کی پرچھائیں۔ جب زندگی رخصت ہو جاتی ہے تو انسان مر جاتا ہے اور پرچھائیں وہ ہے جو دوسروں کو فاصلے سے نظر آتی ہے۔ یہیں سے "آسیب" یا "بدروح" کا تصور ابھرا۔ آسیب جو جسم یا شے میں حلول کر جاتا ہے! پھر جادو کا تصور معرضِ وجود میں آیا جو نہ صرف بدروح کو ختم کرنے کی ایک کاوش تھی بلکہ جو فرد کو اس کے دشمنوں سے محفوظ رکھنے کا بھی ایک حربہ تھا۔

---

۱ یونانیوں کے ہاں Psyche اور Pneuma کے الفاظ استعمال ہوتے تھے۔

۲ Freud - Totem & Taboo

مثال کے طور پر فریزر نے مصریوں کے سورج دیوتا را کے بارے میں لکھا ہے کہ جب سورج غروب ہوتا تھا تو لوگ خیال کرتے تھے کہ اسے اپی پی یعنی جنات کے سردار نے اپنے چیلوں کی مدد سے زیر کر لیا ہے۔ سورج ان جنات سے رات بھر برسرِ پیکار رہتا تھا اور صبح کے وقت ان سے نجات حاصل کرتا تھا۔ اس وقت سورج کو تقویت دینے کے لیے مندر میں جادو کی ایک رسم ادا کی جاتی تھی یعنی اپی پی کی پتلی جلا ڈالی جاتی تھی اور یہ خیال کیا جاتا تھا کہ یوں اپی پی ختم ہو جائے گا۔ بہرحال انسانی ذات میں ممدوح اور مذموم آقا اور شریر کا بیک وقت وجود قدیم انسانی سوسائٹی کی پیداوار ہے اور ثنویت کے ایک اہم روپ کو سامنے لاتا ہے۔

ٹوٹم قدیم انسان کی اس کے ماضی سے شدید وابستگی کا مظہر ہے لیکن جب اس سوسائٹی میں تحرک کا آغاز ہوتا ہے تو اس کے ابتدائی نقوش ہیرو کی شکل میں ابھر آتے ہیں۔ کسی بیل کی طرح مٹی سے جکڑے ہو جانے کی سعی ٹوٹم پرستی کی ایک صورت ہے لیکن جانور کی طرح خطرے سے خوفزدہ ہو کر فرار اختیار کرنے کا عمل ہیرو کے زمرے میں آتا ہے۔ گویا ہیرو کا بنیادی وصف تحرک ہے اور اسی لیے تہذیب کے ارتقا میں ہیرو کو ایک سنگِ میل قرار دیا جا سکتا ہے۔ فی الواقعہ ہیرو ہی انسان کی آزادروی کا ابتدائی رجحان ہے اور اسی کے طفیل انسان زمین سے کنارہ کش ہو کر ذہنی اور جسمانی تحرک کا علمبردار بن جاتا ہے۔ ٹائن بی نے انسان کے قدیم اور عالمگیر رجحان نقل[1] کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ رجحان ایک بڑی حد تک میکانکی ہوتا ہے اور قدیم انسان نے ماضی پرستی (جس کا مظہر ٹوٹم ہے) کے سلسلے میں اس کا اظہار کیا ہے لیکن جب سوسائٹی متحرک ہو جاتی ہے تو یہی رجحان نقل ماضی کے بجائے ان خلاق شخصیتوں کی طرف منتقل ہو جاتا[2] جو ایک نئے دور کی علمبردار ہوتی ہیں اور یوں گویا تاریخ کے سفر کا آغاز ہو جاتا ہے۔ قدیم انسانی سوسائٹی میں فرد کی انفرادیت ابھرنے نہیں پاتی۔ حتیٰ کہ اس سوسائٹی کے سربراہ پر اتنی رسوم مسلط ہوتی ہیں کہ وہ محض ایک کٹھ پتلی بن کر رہ جاتا ہے۔ ایسی سوسائٹی میں افراد کے بجائے ٹائپ ابھرتے ہیں جن کی حیثیت سوسائٹی کی مشین میں ایک پرزے سے زیادہ نہیں ہوتی۔ اس سوسائٹی میں ماضی اور مستقبل کا وجود معدوم ہوتا ہے کہ یہ صرف حال کے لمحے میں زندہ رہتی ہے۔ چنانچہ یہاں فرد انفرادی طور پر نہیں بلکہ ہجوم کا حصہ بن کر لطف اندوز ہوتا ہے۔ جشن قبائلی رقص و

---

[1] Appeal   [2] Mimesis

سوریلی محفلوں میں جہاں ناظر اور منظور، تماشائی اور تماشا میں حد فاصل قائم کرنا بہت مشکل ہے عوامی رقص جیسے لڈی، بھنگڑا، خٹک ناچ وغیرہ سوسائٹی کے اسی دور کی یادگار ہیں۔ فی الواقعہ قدیم سوسائٹی سماجی یا ذہنی توڑ پھوڑ کا نمونہ پیش نہیں کرتی بلکہ شہد کی مکھیوں کی سی تنظیم سے مملو اور فطرت کے ازلی و ابدی دائرے میں مقید رہتی ہے۔ پھر ایک ایسا وقت آتا ہے کہ دفعتاً اس سوسائٹی میں ہلچل سی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس ہلچل کے علمبردار وہ دیدہ ور ہوتے ہیں جو اس سوسائٹی میں اچانک نمودار ہوتے اور اس کی زنگ آلود اقدار سے متصادم ہو جاتے ہیں۔ فرد اور سوسائٹی کا یہ تصادم اسی ثنویت کی ایک صورت ہے جس کا روشنی اور تاریکی، نیکی اور بدی اور ٹوٹم اور ٹیبو کے سلسلے میں ذکر ہوا ہے۔

لیکن اس سے قبل کہ اس آویزش کا تجزیہ کیا جائے یہ ضروری ہے کہ سوسائٹی کی حدود کو متعین کر لیا جائے۔ سوسائٹی محض افراد کے اجتماع کا نام نہیں کہ اس کے لیے بہترین لفظ انبوہ ہے۔ سوسائٹی تو افراد کے رابطہ باہم کا نام ہے۔ ہر فرد کا ایک دائرہ عمل ہے جو دوسرے افراد کے دائرہ ہائے عمل سے مربوط یا متصادم ہے۔ وہ فرضی زمین جس میں یہ دائرے مربوط یا متصادم ہوتے ہیں، سوسائٹی کا علاقہ ہے۔ چنانچہ سوسائٹی کی بیشتر اقدار افراد کے رابطہ باہم یا تصادم ہی سے مشتق ہیں اور ان کا مقصد انتشار کے بجائے مفاہمت کی فضا پیدا کرنا ہے۔ سوسائٹی اس بات کی متمنی ہوتی ہے کہ تمام افراد اس کی صدیوں سے روندی ہوئی شاہراہ پر بڑھتے چلے جائیں اور اپنے لیے کوئی نیا راستہ تراشنے کی کوشش نہ کریں۔ جب کوئی شخص سوسائٹی کی اس شاہراہ کو ترک کرتا ہے تو سوسائٹی اس کے عمل کو شدید استہزا میں اڑا دیتی ہے اور زیادہ سنگین اعمال کی صورت میں اسے عارضی طور پر خود سے الگ کر دیتی ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سوسائٹی ایک میکانکی عمل میں مبتلا ہو کر رو بہ زوال ہو جائے اگر تخلیقی افراد اس سے متصادم ہو کر نئی اقدار کی پیدائش کا موجب نہ بنیں۔ چنانچہ ساری تاریخ تہذیب فرد اور سوسائٹی کی ازلی و ابدی کشمکش ہی کی ایک داستان ہے۔

ہر فرد سوسائٹی کا ایک جزو ہے اور اس کی اپنی بقا کا یہ تقاضا ہے کہ وہ سوسائٹی کی قیود کے لیے کوشاں رہے لیکن ہر فرد کی ذات کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو سوسائٹی کی اقدار سے ہم آہنگ رہتا ہے اور فرد کو ایک مثالی فرشتے کی صورت سوسائٹی سے وابستہ رکھتا ہے۔ دوسرا وہ جو سوسائٹی کی اقدار سے بغاوت کی

اور فرد کو ایک کردار کے روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ سوسائٹی کے بیشتر افراد کا مقدر اگرچہ زیادہ توانا ہو
ہے اور وہ ہزاروں برس تک سوسائٹی کی مروجہ اقدار کے زیر سایہ بسر اوقات کرتے چلے جاتے ہیں۔ قدیم انسانی سوسائٹی میں عام طریق کار یہی ہے لیکن متحرک سوسائٹی میں ایسے افراد نمودار ہو جاتے ہیں جو خوب سے خوب تر کی تلاش میں سوسائٹی سے متصادم ہوتے اور سوسائٹی کے بجائے تخلیق کو بروئے کار لا کر اسے ایک بلند تر سطح پر فائز کر دیتے ہیں۔

سوسائٹی سے فرد کا یہ تصادم بجائے خود شخصیت کا مظہر ہے۔ ذہنی طور پر متحرک فرد جب سوسائٹی کی مروجہ اقدار اور ماحول کی یکسانی صورت سے بد دل ہوتا ہے تو اپنی ذات کے دائرے میں سمٹ جاتا اور وہاں سے ایک بلند تر زاویہ نگاہ لے کر برآمد ہوتا ہے۔ یہ بالکل اسی طرح ہے جیسے قدیم زرعی نظام میں گندم کے بیج کو زمین کے نیچے دبا دیا جاتا تھا جہاں سے وہ دوبارہ نمودار ہوتا تھا اور قدیم سوسائٹی بیج کے اس ازلی و ابدی دائرے میں مقید رہتی تھی۔ مستقل واپسی کا یہ تصور قدیم سوسائٹی میں بہت توانا تھا۔ چنانچہ قدیم تہذیبوں میں مقدس پہاڑ، مندر یا مقدس شہر ساری کائنات کا مرکز قرار دیا گیا تھا اور یہ عقیدہ بہت عام تھا کہ کائنات کی تخلیق اسی مقدس مقام پر ہوئی تھی۔ فی الواقعہ یہ مقدس مقام رحم مادر کے لیے ایک علامت تھی اور اس مقام کو جانے والی تمام شاہراہیں خطرات اور مصائب سے پر تھیں بلکہ جس قدر کوئی شاہراہ زیادہ پر خطر ہوتی تھی، اس سے وابستہ مقدس مقام اتنا ہی زیادہ مقدس قرار پاتا تھا۔ اہرام مصر یا کوہ سینا کی چوٹی تک پہنچنے کا راستہ یا ایک عام مندر تک لے جانے والی طویل سیڑھیاں، یہ تمام چیزیں ان خطرات، مصائب اور حوادث کا احساس دلاتی ہیں جو یاتری کے راستے میں ابھرتے ہیں۔ بعد ازاں عرفان ذات کے لیے جنگل کا طریق، یوگ کی ورزشیں یا عبادت کی جو رسوم رائج ہوئیں وہ بھی دراصل پر خطر شاہراہوں ہی کی مختلف صورتیں تھیں۔ فرد انکشاف ذات کے لیے مختلف قسم کے خطرات اور مصائب سے دوچار ہو کر اس مقدس مقام تک پہنچ جاتا تھا جو دراصل ایک بے پایاں خاموشی کی آماجگاہ تھا اور جہاں وہ "تخلیق" کی آتش سیال میں نہا کر کندن ہو جاتا تھا۔ فرد کا اپنی ذات میں ڈوب جانا بالکل اس بیج کی طرح ہے جو زمین کے اندر چلا جاتا ہے یا اس چاند کی مانند ہے جو اماوس کی کالی رات میں غرق ہو جاتا ہے۔ انسانی دل کی دھڑکن میں انجماد کا اور حرکت سے نا آشنا ہوتا ہے اسی

بے پایاں خوشی کے نقوش ہے اور جس طرح اس طور سے دوبارہ تخلیق کی ایک ایک پل اور جان کو ایک شکل نمودار ہوتا ہے بالکل اسی طرح فرد ذات کی گہرائیوں سے ایک نیا روحانی پر توڑ کر ابھر آتا ہے اور سوسائٹی کو ایک جدید تربیت گاہ اس سے مخاطب کرتا ہے.

عام زندگی میں فرد جانی یا مذہبی سطح پر بسر اوقات کرتا ہے اور عادات و رسوم کے تابع رہتا ہے لیکن کسی عزیز کی موت، خطرے کی موجودگی یا شدید علالت کے دوران میں وہ کچھ وقت اس سطح سے نیچے چلا جاتا اور فطرت کی اس بے پایاں خوشی سے آشنا ہو جاتا ہے جو کائنات کا منبع اعظم ہے. پھر جب وہ اس گنگا اشنان سے فارغ ہو کر دوبارہ سطح پر آتا ہے تو اس کے ہاں ایک ایسی ذہنی اور روحانی پاکیزگی ابھر آتی ہے جس سے وہ پہلے قطعاً نا آشنا تھا. گنگا اشنان یا سفرِ شب کی یہ علامت بہت قدیم ہے اس کا اولین پر تو قدیم سوسائٹی کی رسوم میں ملتا ہے مثلاً قدیم سوسائٹی میں شادی سے ذرا قبل ہر فرد کو جسمانی اذیت کے مراحل سے گزارا جاتا تھا آج کی سوسائٹی میں دولہا سے ہلکی پھلکی چھیڑ چھاڑ انہی رسوم کی یادگار ہے. مذاہب میں یہ قدیم علامت مختلف صورتوں میں ملتی ہے. مثلاً حضرت یوسفؑ کا کنوئیں میں قید ہونا. حضرت نوحؑ کا طوفانِ نوح سے گزرنا. حضرت یونسؑ کا شکمِ ماہی میں چلے جانا. رام کا بن باس. مہاتما بدھ کا ایک طویل تپسیا اور اذیت کوشی کا دور. حضرت عیسیٰؑ کی ریگستان کی سیاحت. حضرت موسیٰؑ کا کوہِ سینا اور حضرت رسولِ کریمؐ کا غارِ حرا میں جانا ——— یہ تمام علامتیں مختلف شخصیتوں کے اس سفر کی نشان دہی کرتی ہیں جو انہیں ذاتِ واحد میں عارضی طور پر ضم کر دیتا ہے: روحِ کل سے مس ہوتے ہی یہ افراد روحانی بلندیوں کو چھوتے اور پھر واپس اس دنیا میں آ جاتے ہیں جہاں سے انہوں نے اپنے سفر کا آغاز کیا تھا. اس مستقل واپسی کے سلسلے میں ابن خلدونؒ نے لکھا ہے.

> • انسانی روح کی یہ ایک فطری خواہش ہوتی ہے کہ وہ ایک ایسے لمحے کے لیے جو پلک جھپکنے میں گزر جاتا ہے. انسانی فطرت سے دست کش ہو کر ملکوتی فطرت کا لباس زیبِ تن کرے. اس کے بعد انسانی

ابن خلدون ——— مقدمہ.

روح دوبارہ انسانی لباس پہن لیتی ہے اور اس پیغام کو تمام انسانوں تک پہنچانے کی سعی کرتی ہے جو اسے ملکوت کی سرزمین میں عطا ہوا تھا:

چنانچہ فرد سوسائٹی کی بیکار اقدار اور رسوم و آداب کی زوال پذیر صورتوں سے منحرف ہو کر اپنی ذات کی غواصی کرتا ہے اور وہاں سے نہ صرف تازہ دم بلکہ روحانی طور پر ایک نئی شخصیت میں ڈھل کر واپس آتا اور اپنی سوسائٹی سے دوبارہ مخاطب ہوتا ہے۔ آغاز کار میں سوسائٹی اس فرد کا مقابلہ کرتی ہے اور اس کے افکار کو ماننے سے انکار کر دیتی ہے لیکن کچھ ہی عرصے کے بعد اسے اس روحانی طور پر بلند انسان کے افکار کو تسلیم کرنا پڑتا ہے اور یوں یہ سوسائٹی خود بھی ایک پست سطح سے ایک بلند تر سطح پر اٹھ آتی ہے گویا یہ خلاق شخصیت اپنی صورت کے مطابق سوسائٹی کی از سرِ نو تشکیل کرتی ہے تشکیل کرنے کا یہ عمل بجائے خود تخلیق کی ایک صورت ہے۔ بہرحال یہ بات طے ہے کہ فعال بیدار اور ارتقا سوسائٹی وہ ہے جس میں ذہنی اور روحانی طور پر متحرک افراد موجود ہوتے ہیں۔ افراد جو سوسائٹی کو انتشار جذبے بلند تر سطحوں پر فائز کرتے رہتے ہیں۔ دوسری طرف مردہ سوسائٹی ایسے افراد پر مشتمل ہوتی ہے جن کی حیثیت ایک مثالی نمونے سے زیادہ نہیں ہوتی۔ ایسی سوسائٹی کا ارتقا رک جاتا ہے۔ متحرک افراد خود 'وقت' ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں حرکت، جہت اور آگے بڑھتے چلے جانے کی خصوصیات موجود ہوتی ہیں اور وہ اپنے ساتھ سوسائٹی کو بھی بہالے جاتے ہیں۔

غواصی کا یہ عمل محض انبیاء، اولیاء اور صوفیا تک محدود نہیں بلکہ فن کی دنیا میں بھی بے حد نمایاں ہے کیونکہ فنکار جب تخلیقی عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو اولاً وہ اپنی ذات میں ڈوب جاتا ہے جو مقدس سمندر کی طرح تخلیق کا منبع ہے۔ پھر جب وہ اس پاتال سے واپس آتا ہے تو فن کے موتیوں سے اس کا دامن پُر ہوتا ہے اور وہ ان موتیوں کو سوسائٹی کے سامنے الٹ دیتا ہے۔ غواصی کا عمل فنکار کو ایک الوہی روشنی عطا کرتا ہے اور اس روشنی میں اسے حقیقت ایک ایسے نئے روپ میں نظر آتی ہے کہ وہ حیرت زدہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ افلاطون کے غار سے باہر نکل کر حقیقت کا مشاہدہ کرنے والے فرد کا بھی یہی حال ہوتا ہے کہ اس کی آنکھیں جو تاریکی سے مانوس تھیں، اس الوہی روشنی کے سامنے خیرہ ہو جاتی ہیں۔ کروچے نے انکشاف و عرفان کے اس لمحے کو اظہار[1] کا نام دیا ہے۔ یعنی جب

[1] Expression

فنکار کے دل کو ایک ستے پرتو کا احساس ہوتا ہے اور وہ حیران سا ہو کر رہ جاتا ہے پھر اس کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ وہ اپنے اس انوکھے تجربے میں دوسروں کو بھی شریک کرے اور وہ مجبوراً اپنے اس تجربے کے ابلاغ کی سعی کرتا ہے۔ یہ سارا عمل اولیا اور انبیا کے طریق کار کے مماثل ہے کہ یہ لوگ بھی کشف اور عرفان کے لمحے میں حیرت زدہ ہو جاتے ہیں اور پھر اپنے اس روحانی تجربے کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے واپس اس دنیا میں آکر سوسائٹی سے مخاطب ہوتے ہیں۔ انبیا اور اولیا کی طرح فن کار بھی سوسائٹی کو نئی رفعتیں عطا کرتا ہے۔ وہ لوگ جو سوسائٹی کی سطح پر اتر کر فن کی تخلیق کرتے ہیں درحقیقت فنکار نہیں ہیں ایک سچا فن کار سوسائٹی کی سطح پر نہیں اترتا بلکہ سوسائٹی کو اوپر اٹھا کر اپنی سطح پر لے آتا ہے۔ عوام اور انبوہ کی طلب کو ملحوظ رکھ کر عوامی سطح کا فن تخلیق کرنے والوں کے لیے یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے۔

ادب میں فرد اور سوسائٹی کی آویزش دو واضح صورتیں اختیار کرتی ہے ایک وہ صورت جو فنکار کے عمل خود آگہی کی مرہون منت ہے اور جس کی تشکیل و ترتیب میں فن کار کی طباعی، فنکارانہ جدت اور مروجہ ادبی سانچوں سے آزاد ہونے کی کاوش نمایاں حصہ لیتی ہے۔ دوسری وہ صورت ہے جو مروجہ ادبی قدروں سے ہم آہنگ ہو کر وجود میں آتی ہے۔ پہلی کا طرۂ امتیاز فن کار کی بغاوت اور طباعی ہے۔ جو سوسائٹی میں فرد کی بغاوت کے مماثل ہے۔ دوسری کا طرۂ امتیاز ادبی اقدار اور سانچوں کی قبولیت اور عالمگیری ہے اور یہ گویا فرد کے مقابلے میں سوسائٹی کی فتح کے مماثل ہے۔ ادب میں پہلی صورت کو رومانی اور دوسری کو کلاسیکی تحریک کا نام دیا گیا ہے اور کسی زبان کے ادب کی کہانی دراصل ان دونوں تحریکوں کے تصادم اور آویزش ہی کی کہانی ہے بعینہٖ جیسے تاریخ تہذیب فرد اور سوسائٹی کی کشمکش کی ایک داستان ہے۔

رومانی تحریک کا فنکار انبوہ میں رہتے ہوئے بھی خود کو تنہا محسوس کرتا ہے۔ گویا اس کی روح جو ایک آئیڈیل کی تلاش میں ہے، مروجہ قدروں سے مطمئن نہیں ہوتی اور یوں اس کے اور سوسائٹی کے درمیان ایک خلیج سی پیدا کر دیتی ہے۔ ایسا فن کار سوسائٹی کے سامنے ہاتھ نہیں پھیلاتا بلکہ روح کی تسکین کے لیے اپنی ذات میں غوطہ زن ہو جاتا ہے۔ فنکار جب ذات کی گہرائیوں میں اترتا ہے تو

سوسائٹی اور ادب کے روز بروز ساکن ہونے سے کنارہ کش ہو کر اپنے لیے ایک ایسا جہانِ تازہ تخلیق کر لیتا ہے۔ جس میں ہر شے خواب اور پرچھائیں کی سی لطافت کی حامل ہوتی ہے۔ بحیثیت مجموعی رومانی نقطۂ نظر کا فن کار سماج کے بجائے اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے۔ دوسری طرف کلاسیکی تحریک کا علمبردار ضبط، رکھ رکھاؤ، مروجہ ادبی قدروں کے تحفظ اور سوسائٹی کے اخلاقی اور اخلاقیاتی معیاروں کو سامنے رکھ کر ادب تخلیق کرتا ہے۔ وہ اپنی ذات کے بجائے سوسائٹی کا عکاس ہے۔ اس کے ہاں ایک بڑی حد تک احتساب اور صاف گوئی کا رجحان موجود ہوتا ہے اور اسی لیے اس کے فن میں اس لطافت، لچک اور آزادی کا فقدان ہوتا ہے جو رومانی تحریک کے فن کار کو حاصل ہوتی ہے۔ ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے کہ رومانیت بیج کی طرح ہے جس میں درخت کی ساری قوتِ نمو مضمر ہے لیکن کلاسیکیت اس چھلکے کی طرح ہے جو اس بیج کو اپنے آغوش میں لیے ہوتا ہے۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ رومانی تحریک اس فوج کی طرح ہے جو ایک تند جذبے کے زیرِ اثر کسی ملک کو روندتی ہوئی اور اپنے اس عمل میں نئے راستے اور نئی شاہراہیں بناتی ہوئی بڑھتی چلی جاتی ہے اور کلاسیکی تحریک منتظمین کے اس گروہ کے مانند ہے جو مفتوحہ علاقے میں امن و امان بحال کرتا ہے۔ تراش خراش اور قطع و برید سے انتشار کو ختم کرتا اور فتح کے ثمرات اہلِ وطن کو بہرہ ور ہونے کے مواقع بہم پہنچاتا ہے۔ گویا رومانی تحریک جذبے کی یورش اور فن کار کی تخلیقی قوتوں کا بے محابا اظہار ہے۔ جب کہ کلاسیکی تحریک حقیقت پسندی، ضبط و امتناع اور رکھ رکھاؤ کی ایک کاوش ہے۔ مقدم الذکر کا علمبردار فن کار ہے۔ مؤخر الذکر سوسائٹی اور اس کی اقدار کے لیے ایک علامت ہے۔ فنکار اور سوسائٹی کا یہ تصادم ازلی و ابدی ہے۔ فنکار ایک شدید تخلیقی دباؤ کے تحت اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے اور نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ سوسائٹی تھوڑا سا بُرا مان کر کچھ عرصے کے بعد ان قدروں کو تسلیم کر لیتی ہے تاہم تغیر اور ترقی کے تحت یہ اقدار زنگ آلود ہونے لگتی ہیں۔ ایسے میں فنکار ایک تازہ تخلیقی ابال سے ایک بار پھر نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ یوں فرد اور سوسائٹی کی آویزش جاری رہتی ہے۔

قبض و بسط، مکاں و زماں، قوم اور ضمیر، سوسائٹی اور فرد، کلاسیکیت اور رومانیت، یہ سب

لہ D.S.Savage - The Personal Principle P.5

آویزش کے مختلف روپ ہیں۔ لیکن ہمارے معاشرے میں تہذیب اور کلچر کی آویزش کو نسبتاً زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ کلچر معاشرے کے تخلیقی ابال کی ایک صورت ہے۔ یہ معاشرے کی اس "روح" کا نام ہے جو صدیوں سے اچانک بیدار ہوتی اور زندہ، متحرک علامتوں میں اپنا اظہار کرتی ہے۔ کلچر "تخلیقی ابال" یا ابلتے ہوئے مادے کا منظر پیش کرتا ہے یعنی ابال لانے والے "دراصل معاشرے کے وہ 'دیدہ ور' ہوتے ہیں جو اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لا کر نئی قدروں کو وجود میں لاتے ہیں۔ جس طرح زمین اپنی مادی قوتوں کے اظہار کے لیے رنگ روپ اور بارش کا سہارا لیتی ہے اور اپنے ارضی حسن کو ندیوں، غنچوں اور پھولوں میں نمایاں کرتی ہے۔ بعینہٖ اپنی روحانی قوتوں اور جمالیاتی قدروں کے اظہار کے لیے یہی زمین رقص اور موسیقی، آرٹ اور شاعری اور لباس، رہن سہن اور بول چال کے ایک منفرد انداز کو پیش کرتی ہے یہی اس سرزمین کا کلچر ہے۔

لیکن کلچر زمین سے وابستہ ہونے کے باوجود ذہن کی برانگیختگی اور شخصیت کے بے محابا اظہار کی ایک صورت ہے۔ اسی لیے کلچر دراصل ایک تخلیقی ابال ہے اور اس کا وجود خلاق شخصیتوں کی مساعی کا مرہون ہے۔ لیکن جب یہ تخلیقی ابال "معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر چکنے کے بعد قدرتی طور پر رائج ہو جاتا ہے تو تہذیب کہلاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کلچر نئی قدروں کے اظہار کی ایک صورت ہے جبکہ ان قدروں کو عوام کی سطح پر قبول کرنے کا عمل تہذیب کا عمل ہے۔ کلچر اور تہذیب دراصل انسانی ارتقاء کی دو سطحیں ہیں۔ ایک تخلیقی سطح اور دوسری تقلیدی۔ کلچر کی سطح تموج اور جدت کی سطح ہے۔ جبکہ تہذیب کی سطح پھیلاؤ، انجذاب اور تقلید کی۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ پہاڑی ندی اپنے فطری تموج کے تحت اپنے لیے ایک نیا راستہ تراشتی ہے۔ وہ چٹانوں کو توڑتی اور دھکیلتی کر اور پتھروں سے الجھتی بڑھتی ہی چلی جاتی ہے اور پھر ایسی کئی ایک ندیاں پہاڑی علاقے سے گزر کر میدان میں پہنچتی اور ایک وسیع دریا کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ پہاڑی ندیوں کا عمل کلچر کا عمل ہے۔ دریا کی کشادگی اور وسعت تہذیب کی صورت ہے۔ ندیوں میں ایک تندی، شور، انفرادیت اور گونج ہے جبکہ دریا پرسکون، کشادہ اور سست رو ہوتا ہے۔ کلچر اپنے آغاز میں ندیوں کی سی شدت اور گونج کا مظاہرہ کرتا ہے لیکن جب دریا کی صورت اختیار کرتا ہے تو وسیع تر زمین پر پھیل کر قدرے پرسکون ہو جاتا اور اس میں جذب ہونے لگتا ہے۔ یہ کلچر کا زوال ہے لیکن فطرت ہمیشہ

ندیوں کی تازہ و شفاف رَو دریا کے وجود کو قائم رکھتی بلکہ اسے گہرا بھی کرتی رہتی ہے؛ چنانچہ کلچر کی ہر موج تہذیب کے دریا کو زیادہ گہرا، زیادہ کشادہ کرتی ہے اور یوں تہذیب کا ارتقا جاری رہتا ہے۔ ایک اور مثال لیجیے! انسانی جسم کو اگر پورے سماج کا مماثل قرار دیں تو اس جسم میں اعضائے رئیسہ کو وہی حیثیت حاصل ہوگی جو کسی معاشرے میں خلاق افراد کو حاصل ہوتی ہے۔ جب جسم کو خوراک مہیا ہوتی ہے تو یہ خوراک اپنی ابتدائی صورت میں جسم کے لیے بے کار ہوتی ہے لیکن اعضائے رئیسہ کے تخلیقی عمل سے گزر کر یہی خوراک خون کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ یہ سارا عمل کلچر کا عمل ہے۔ اب اس خون کو انسانی دل ایک دھچکے کے ساتھ رگوں اور شریانوں کے ذریعے سارے جسم میں دوڑا دیتا ہے لیکن جیسے ہی یہ خون انسانی جسم سے مس کرتا ہے تو جسم کو قوت دے کر خود سیاہی مائل ہو جاتا ہے۔ خون کا سیاہی مائل ہو جانے کا عمل تہذیب کا عمل ہے۔ کلچر کا خون اپنی دھڑکن میں جسم کو زندگی بخشتا ہے اور اس زندگی بخشنے کے دوران میں اپنی قوت کو صرف کر کے روبہ زوال ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد کلچر کی ایک تازہ موج جسم کو ایک بار پھر نئے خون سے آشنا کرتی ہے اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اگر نئے خون کی آمد کا سلسلہ منقطع ہو جائے تو سارا جسم مرجھا کر ختم ہو جائے۔ اسی لیے کوئی تہذیب کلچر کی نت نئی موجوں کے بغیر پھل پھول نہیں سکتی۔ پس کلچر کی اقدار کو خلاق شخصیتیں جنم دیتی ہیں لیکن جب یہی اقدار عوام کی سطح پر اتر آتی ہیں تو تہذیب کہلاتی ہیں۔ یہ تہذیب بیک وقت کلچر کا عروج بھی ہے اور اس کا زوال بھی۔ عروج اس طرح کہ کلچر کا فیض ملک کے وسیع تر طبقے تک پہنچ جاتا ہے اور زوال اس طرح کہ سوسائٹی (عوام) کی پست ذہنی اور احساسی سطح پر اتر آنے کے بعد یہ اقدار بھی روبہ زوال ہو جاتی ہیں۔ فیشن کی مثال لیجیے کہ جب ایک خاص فیشن وجود میں آتا ہے تو اپنی تازگی اور ندرت کے باعث دیکھنے والوں کو اپنی طرف مائل کرتا ہے لیکن جب یہی فیشن قبولِ عام کی سند حاصل کر کے عوام کی سطح پر اتر آتا ہے تو نہ صرف تقلید سے اس کی تازگی اور ندرت ختم ہو جاتی ہے بلکہ عوام کی پست سطح اس کے معیار کو بھی پست کر دیتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کلچر اور تہذیب محض ایک دائرے کو تشکیل دیتے ہیں۔ وہ دائرہ جس کا نصف قطر تخلیق، زندگی اور تجربے کا مظہر ہے اور باقی قطر تقلید، تتبع اور روایت کا۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ کلچر کا ہر تخلیقی ابال تہذیب کو ایک بلند تر سطح پر فائز کر دیتا ہے یوں زندگی کا ارتقا جاری رہتا ہے۔

پھر ایک ایسی قوت ہے جو سوسائٹی کے بطن سے پیدا ہو کر باہر نکلتی ہے۔ بعینہٖ جس طرح بعض اوقات سوسائٹی کا ایک حصّہ یک لخت خانہ بدوشی اختیار کر لیتا اور نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے پھر ایک تجربے کے نتیجے میں جو زمین کو اپنی تگ و تاز کے لیے منتخب کرتا اور اس کی سوسائٹی کو پہلے سے زیادہ توانا، کشادہ اور گہرا کر دیتا ہے۔ لیکن کچھ عرصے کے بعد یہی تجربہ روایت بن کر سوسائٹی سے چپک بھی جاتا ہے۔ یہ تہذیب کی صورت ہے یعنی تہذیب، روایات، رسوم، قوانین اور آداب کا وہ مجموعہ ہے جس میں سوسائٹی آرام کی نیند سوتی ہے اور پھر وہ روح بیدار ہے جو اس سوسائٹی کو جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر جگاتی رہتی ہے۔ فی الواقعہ بیداری اور خواب، حرکت اور انجماد، روشنی اور تاریکی کی یہ ثنویت ازلی و ابدی ہے اور اسے کائنات کی لامحدود وسعتوں ہی میں نہیں بلکہ دل اور ذرّے کی بظاہر محدود دنیا میں بھی دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔

ین اور یانگ

بیشتر مذاہب اس بات پر متفق ہیں کہ انسانی زندگی کی ابتدا ین[1] کی فضا سے ہوئی۔ پرانے عہد نامے میں صراحت یہ درج ہے کہ آغاز کار میں "زمین ویران اور سنسان تھی اور گہراؤ کے اوپر اندھیرا تھا۔" یعنی ہر طرف ین کا تسلط قائم تھا بلکہ انسانی زندگی کے آغاز کے بارے میں بھی صاف الفاظ میں لکھا ہے کہ خداوند خدا نے مشرق کی طرف عدن کا باغ لگایا اور انسان کو جسے اس نے بنایا تھا وہاں رکھا۔[2] گویا جنت ایک ایسی جگہ تھی جو سکون، طمانیت اور ٹھہراؤ کا گہوارہ تھی اور اس کا باسی دم تحرک اور اضطراب سے ناآشنا "ین" کی کیفیت میں مبتلا تھا اور نہ جانے ین کا یہ عالم کب تک قائم رہتا کہ کائنات نے اپنی ازلی و ابدی فطرت یعنی ثنویت کو ظاہر کیا اور بہشت میں سانپ کا وجود اس اضطراب کا باعث ثابت ہوا جس کے نتیجہ میں آدم کے دل میں ممنوعہ پھل کو چکھنے کی آرزو پیدا ہوئی۔ اس آرزو کی تکمیل نے دفعتاً آدم کو سکون، طمانیت اور ٹھہراؤ کی فضا سے نکال کر اضطراب اور آوارہ خرامی کی فضا میں لاکھڑا کیا۔ گویا ین کی کیفیت ختم ہوئی اور یانگ کا آغاز ہوا۔ ہندوؤں کی مقدس کتابوں میں بھی لکھا ہے کہ پہلے سناٹا تھا پھر برہما کے دل میں آرزو پیدا ہوئی اور کائنات وجود میں آگئی۔ آرزو، تحرک اور اضطراب کی آماجگاہ ہے اور اس لیے آرزو کی تخلیق یانگ کے اس دور کی ابتدا کے مماثل ہے جو بیشتر ین کے ساکن دور کے بعد وجود

---

[1] چینیوں کے مطابق ین Yin اس کیفیت کا نام ہے جس میں ہر شے جامد اور ساکن ہو جاتی ہے اور یانگ Yang وہ کیفیت ہے جس میں ہر شے بے قرار اور مضطرب ہو جاتی ہے۔

[2] پرانا عہد نامہ ب ۲

میں آتا ہے۔ ین اور یانگ کے اس دو دار کی کہانی انسانی دیومالا میں بھی ملتی ہے مثلاً پرانے عہد نامے سے
کہیں پہلے بابل کی اوتا پادیومالا میں انسان کے جنت سے نکلنے کی کہانی درج ہے اور بابل کی تمام تختیوں
میں تیامت یعنی گہرے پانی کو اسی طرح تخلیق حیات کا منبع قرار دیا گیا ہے جیسے پرانے عہد نامے میں بھی
تخلیق حیات کے سلسلے میں ین اور یانگ کے ادوار کی نشان دہی مذہب سے قبل دیومالا میں بھی ہوتی ہے۔

مذہبی روایات اور دیومالائی کہانیوں میں تخلیق حیات کا جو واقعہ درج ہے علم الانسان کی تحقیق[1]
بھی اس کی توثیق کرتی ہیں۔ علم الانسان کے مطابق انسانی زندگی کا وہ دور جسے مذہبی روایات میں بہشت
کا پرسکون دور کہا گیا ہے دراصل جنگل کی زندگی کا وہ طویل دور تھا جس میں انسان کو بغیر کسی تگ و دو کے
ہر شے حاصل ہو جاتی تھی۔ جنگل کا یہ "باغ عدن" وسطی ایشیا اور تبت کا وہ میدان تھا جو ابتدا میں سمندر
سے کچھ زیادہ بلند نہیں تھا۔ یہ وہ زمانہ[2] تھا جب ابھی ایلپس، کوہ قاف، ہمالیہ اور چین کے پہاڑوں کا
سلسلہ وجود میں نہیں آیا تھا چنانچہ وسطی ایشیا اور تبت کے اس میدان میں ہر طرف گھنے جنگل تھے۔
خوراک کی فراوانی تھی اور انسان کو درخت سے اتر کر حیوان سے متصادم ہونے کی ضرورت درپیش نہ
تھی۔ پھر یکایک ین کا یہ دور ختم ہو گیا۔ زمین نے سکڑنا شروع کیا اور اس کے نتیجے میں ایلپس سے لے
کر چین تک پہاڑوں کا ایک ایسا سلسلہ وجود میں آگیا جو جال سے مشابہ ہے زمین کے اس ابھار کا نتیجہ یہ
نکلا کہ مرطوب ہواؤں کے راستے میں ایک دیوار سی کھڑی ہو گئی اور تبت اور وسطی ایشیا کے میدان خشک
ہونے لگے پہلے جنگل چھدرے ہوئے اور پھر نابود ہو گئے اور انسان کو بادل نخواستہ درخت سے
زمین پر اترنا پڑا۔ ماہرین علم الانسان اسے زوال آدم سے موسوم کرتے ہیں۔ یہ گویا آوارگی، اضطراب
اور تحریک یعنی یانگ کے دور کا آغاز تھا۔ یکایک انسانی جسم میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ سیدھا
کھڑے ہونے سے اس کا جبڑا پیچھے کی طرف ہٹ گیا اور دماغ آگے کو بڑھ آیا۔ ریڑھ کی ہڈی سیدھی
ہو گئی اور انگوٹھے سے کام کرنا شروع کر دیا۔ سیدھا کھڑے ہونے سے انسان کی بصارت،

---

[1] G.A.Barton – Archaeology & The Bible P.295

[2] آج سے قریباً بیس یا تیس لاکھ برس قبل۔

[3] Huntington - MainSprings of Civilization P.37

زیادہ توانا ہوئی اور اس کی غرض و غایت اشیا کو گرفت میں لینے کے قابل ہو گئیں۔ انگوٹھے کی مدد سے ایجادات کا سلسلہ شروع ہوا۔ دماغ کی توانائی نے سوچ کی مشق و روشنی کی اور انسان خوب اور ناخوب میں تمیز کرنے کے قابل ہو گیا۔ گویا یہ تحریک جسمانی ہی نہیں بلکہ ذہنی بھی تھا اور اس کے نتیجے میں انسان بچپن کی کیفیت سے نکل کر بلوغت کے سن میں مبتلا ہو گیا۔

ماہرین علم الانسان جیسے ہیکل، ٹائلر، ہنٹنگٹن وغیرہ اس بات پر متفق ہیں کہ وسطی ایشیا میں ہمیشہ سے انسان اور حیوان کی نئی نسلیں پیدا ہوتی ہیں اور پھر یہاں سے بیرونی دنیا کی طرف روانہ ہوتی رہی ہیں۔ گویا اس کرۂ ارض پر وسطی ایشیا کو وہی اہمیت حاصل ہے جو انسانی جسم میں رحم مادر کو۔ رحم مادر ایک طویل عرصے تک بے حسی کی حالت میں مبتلا رہتا ہے۔ مگر ایک روز یکایک اس میں انسانی زندگی کا تخم جڑیں پکڑ لیتا ہے اور زندگی کا تحرک وجود میں آ جاتا ہے۔ وسطی ایشیا کو جوف الارض کا نام دینا چاہیے کہ اس میں انجماد اور سکوت کے طویل وقفے آئے ہیں کے بعد تحرک اور تموج کے دور نمودار ہوئے اور بے حسی کی کیفیت ہلچل میں منتقل ہوتی رہی۔ پھر جس طرح مادہ تولید کی ایک بوند میں انسانی زندگی کے کروڑوں جراثیم مضطرب حالت میں ہوتے ہیں، بالکل اسی طرح وسطی ایشیا میں کہ رحم مادر کا حامل ہے۔ انسانی قبیلوں کی کلبلاہٹ کے یکے بعد دیگرے کئی دور نظر آتے ہیں اور ان میں سے ہر دور میں نسبتاً زیادہ تنومند قبیلے "جوف الارض" سے باہر نکل کر بیرونی دنیا میں پھیلتے ہوئے بھی دکھائی دیتے ہیں۔ قبل از تاریخ کے زمانے میں تو ایسی سیکڑوں ہجرتیں وجود میں آئیں۔ تاریخ کے ادوار سے ہُن، تاتار اور مغلوں کی ہجرتیں مثال کے طور پر پیش کی جا سکتی ہیں۔

یہ پہاڑوں کے جنوب کے اُس طرف کی کہانی تھی۔ جنوب کے اس طرف بارش کی فراوانی کے باعث گھنے جنگل اور سرسبز و شاداب میدان نمودار ہوئے اور ان میدانوں میں بڑے بڑے دریا کروٹیں لینے لگے۔ گنگا، جمنا، سندھ، فرات، دجلہ، نیل وغیرہ آج سے ہزارہا برس قبل ہندوستان، ایران، عراق، شام فلسطین، عرب اور افریقہ ایک سرسبز و شاداب قطعۂ زمین تھا جس میں پرندے کی فراوانی تھی۔ وسطی ایشیا اور اس قطعۂ زمین کے درمیان عظیم الشان پہاڑوں کی ایک دیوار کھڑی تھی۔ دیوار کے اُس طرف صحرا اور ویرانے تھے اور وہاں کے باسی اکثر و بیشتر کلبلاہٹ اور اضطراب میں مبتلا ہو کر ایک طویل سفر پر روانہ ہوتے اور دیوار کے اس طرف جنوبی ایشیا اور افریقہ کے سرسبز و شاداب میدانوں میں آ

جاتے تھے۔ قدرت نے اس ہجرت کو آسان بنانے کے لیے کوہ قاف میں ایک گھاٹی کھلی چھوڑ دی تھی چنانچہ اس گھاٹی کی راہ سے وسطی ایشیا کے جانور اور انسانوں کا رواں درکارواں افریشیا کے میدانوں میں اترتے رہے۔

شروع شروع میں افریشیا کے ان سرسبز و شاداب میدانوں میں انسان کی گزر اوقات شکار اور میوؤں پر تھی اور وہ ہزارہا برس تک اس جنت ارضی میں درخت اور جانور کی معیت میں خوش و خرم زندگی بسر کرتا رہا۔ پھر دیکھتے دیکھتے اس قطعۂ زمین کے موسم میں ایک انقلابی تبدیلی رونما ہوئی جو اپنے دوررس اثرات کے لحاظ سے جاتیہ اور اس کی شاخوں کے معرض وجود میں آنے کے واقعے سے کسی طور کم نہ تھی۔ ہوا یہ کہ چوتھی بار جب برف نے قطب شمالی کی طرف مراجعت کی تو یورپ میں ہر طرف گھنے جنگل نمودار ہو گئے اور چونکہ جنگل اور باد و باراں کا چولی دامن کا ساتھ ہے اس لیے دیکھتے دیکھتے بارانی طوفانوں کا مرکز افریشیا سے یورپ کو منتقل ہو گیا اور اس کے نتیجے میں افریشیا کے طول و عرض میں بڑے بڑے صحرا نمودار ہو گئے ——— صحرائے اعظم، صحرائے عرب، دشت لوط، صحرائے ریگ وغیرہ ——— موسم کی تبدیلی کے باعث اور صحراؤں کے وجود میں آنے کی وجہ سے یہاں کے وسیع و عریض میدانوں میں روئیدگی عنقا ہو گئی اور انسان کے لیے جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لیے یہ ضروری ہو گیا کہ وہ اپنے رہن سہن کے طریق کو ترک کر کے نئے حالات کے مطابق ایک نیا طرز عمل اختیار کرے۔ ٹائن بی[1] نے لکھا ہے کہ اس بحرانی دور میں انسانی ردعمل نے چھ واضح صورتیں اختیار کیں۔ پہلی صورت منفی انداز کی حامل تھی۔ یعنی کچھ لوگ ایسے تھے جو کسی قیمت پر اپنے پرانے رہن سہن کے طریق کو ترک کرنے پر رضامند نہ تھے۔ یہ لوگ پرانی باتوں سے چمٹے رہے اور فنا ہو گئے۔ ردعمل کی دوسری صورت یہ تھی کہ بعض لوگ افریشیا کے میدانوں میں تو رہے لیکن انہوں نے مستقل خانہ بدوشی کا طریق اختیار کیا اور روئیدگی کی تلاش میں مارے مارے پھرتے رہے۔ ردعمل کی تیسری صورت کے علمبردار وہ لوگ تھے جو اپنا پرانا طریق قائم رکھنے کے لیے ہجرت کو برا نہیں سمجھتے تھے۔ یہ لوگ جنوب کی طرف چلے گئے جہاں جغرافیائی اور موسمی حالات ان کے مزاج کے مطابق تھے۔ یہ لوگ

---

[1] Toynbee - Introduction to a Study of History (Abridged) P.76

ڈنکا[1] اور شلک[2] کہلاتے ہیں اور آج تک تہذیبی ارتقا کے ایک خاص نقطے پر رکے کھڑے ہیں۔ ردِ عمل کی چوتھی صورت یہ تھی کہ بعض قبائل نے شمال کی طرف ہجرت کی اور یورپ کے میدانوں میں جاکر آباد ہو گئے۔ ردِ عمل کی پانچویں صورت کے علمبردار وہ لوگ تھے جنہوں نے افریشیا کے میدانوں سے ہجرت نہ کی بلکہ دریاؤں کے کنارے آباد ہو کر کھیتی باڑی کرنے لگے۔ ان لوگوں نے نیل، دجلہ، فرات اور سندھ کے کناروں پر بڑی بڑی تہذیبوں کو وجود میں لانے کا کام سرانجام دیا۔ ردِ عمل کی آخری صورت یہ تھی کہ بعض نسبتاً زیادہ قوی اور متحرک لوگوں نے سمندر عبور کیا اور کریٹ اور اس سے ملحقہ جزائر میں جاکر آباد ہو گئے اور جہاز رانی کو اپنا پیشہ بنا لیا۔ ان لوگوں نے منوانی[3] تہذیب کی بنیاد ڈالی۔ بعد ازاں یونان اور روم کی تہذیبیں اسی بنیاد پر استوار ہوئیں۔

جنگل اور شکار کی زندگی سے زراعت کی طرف انسان کی پیش قدمی تہذیبی ارتقاء میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ قیاس غالب ہے کہ دس ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ یکایک انسان پرانے پتھر کے زمانے[4] سے نئے پتھر کے زمانے[5] میں داخل ہوا اور اس نے ایک نیا طرزِ زندگی اپنا لیا۔ پرانے پتھر کے زمانے میں (جو پانچ لاکھ برس قبل از مسیح سے تقریباً دس ہزار برس قبل از مسیح کے عرصے پر پھیلا ہے) انسان کی حیثیت محض ایک خوشہ چین کی سی تھی اس دور میں اس کا منصب محض چاروں طرف بکھری ہوئی اشیاء کو ہاتھ بڑھا کر حاصل کر لینا تھا چنانچہ اس طویل عرصے میں اس کا تخلیقی عمل بھی زیادہ سے زیادہ غاروں کی دیواروں پر جانوروں وغیرہ کی تصاویر بنانے کی حد تک ہی تھا۔ یہ ایک طرح کی جادو کی رسم تھی جس کا مقصد کھانے پینے کی اشیاء میں اضافے کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔ لیکن نئے پتھر کے زمانے میں داخل ہوتے ہی انسان نے خوشہ چینی کے ساتھ ساتھ

---

[1] Dinka

[2] Shilluk

[3] Minoan

[4] Palaeolithic Age

[5] Neolithic Age

تخلیقی عمل کو بھی اپنا لیا اور اپنی ضرورت کی اشیاء خود بھی پیدا کرنے لگا۔ جانوروں کو پالنا اور کھیت سے فصلیں اگانا اس کی نمایاں ترین صورت تھی۔ زرخیزی کے دیوتاؤں اور دیویوں کی پیدائش اسی دور میں ہوئی۔ اس کے بعد جب پانچ ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ دریائے نیل کے کنارے مصری تہذیب، دجلہ اور فرات کے کنارے شنار کی تہذیب (پرانے عہد نامے میں سمر کے لیے شنار کا لفظ استعمال ہوا ہے) اور سندھ کے کنارے سندھی تہذیب (جو دراصل دراوڑی تہذیب تھی) نے اپنے قدم پوری طرح جما لیے تو گویا انسانی زندگی میں ایک ایسے باب کا آغاز ہو گیا، جس میں کاشت کاری کا عمل اور زرخیزی کا تصور بہت اہم تھا۔ اس میں شک نہیں کہ اب تک آثار قدیمہ کی مدد سے ۳۲۰۰ ق م سے پہلے کی انسانی تاریخ کو دائرہ نور میں نہیں لایا جا سکا تاہم واقعات سے عدم واقفیت کی بنا پر یہ کہنا ہرگز جائز نہیں کہ ۳۲۰۰ ق م سے پہلے ان عظیم تہذیبوں کا نام و نشان بھی نہیں تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سنہ سے ایک ہزار برس قبل کا عرصہ تہذیبی اور ذہنی لحاظ سے بڑا زرخیز دور تھا اور یہ اس لیے کہ اس عرصے میں انسان نے مٹی کے برتن بنانے، پہیہ دریافت کرنے، زبان کو حروف میں لکھنے، کپڑا بنانے اور دھاتوں سے اوزار بنانے کا فن سیکھ لیا تھا اور یہ تمام چیزیں بعد ازاں ایک زبردست تہذیبی اور تاریخی ابال کی صورت میں منظر عام پر آ گئیں۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس ایک ہزار برس کے انتقالی دور سے قبل ہزارہا برس تک انسان نے کھیتی باڑی کی تھی اور ان تہذیبوں کی بنیادوں کو مضبوط کیا تھا جو آج تاریخ کے اوراق میں چمکتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

۳۲۰۰ ق م کا سنہ تاریخی لحاظ سے اس لیے بھی اہم ہے کہ اس کے ساتھ مصر کے بادشاہ مینیز[1] کا نام وابستہ ہے جس نے پہلی بار مصر کے دونوں حصوں کو ایک حکومت کے تحت یکجا کیا۔ لگ بھگ اسی زمانے میں کریٹ کی تاریخ میں جو بادشاہ ابھر کر نمایاں ہوا اس کا نام مائی نوس[2] ہے۔ ان دو ناموں کے ذکر سے ذہن یکایک منو مہاراج کے نام کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو ہندوستان کی تاریخ تہذیب میں ایک اہم نام ہے اور جس کے ساتھ ذات پات کا تصور وابستہ ہے۔ چونکہ

---

۱ Menes

۲ Minos

مصر میں بھی ذات پات کا تصور موجود تھا اور کریٹ کی تہذیب کو جنم دینے والے بھی وہ لوگ تھے جو ہکسوس کے حملے کے بعد نیل کے ڈیلٹا سے ہجرت کر کے کریٹ میں جا بسے تھے۔ اس لیے ان تینوں ناموں کی مماثلت افریشیا کی مشترکہ تہذیب پر بھی روشنی ڈالتی ہے۔ اس کے ساتھ جب اس بات کو مدنظر رکھا جائے کہ بابل اور اشور کی دیومالا میں بھی طوفان نوح کا ذکر ہے، ہندوستان کی دیومالا میں اس کی صورت منو کے طوفان کے مماثل ہے، اور منو اور نوح کی صوتی ہم آہنگی قابل غور ہے کہ ان میں صرف م کی آواز فاضل ہے۔ اخیر جب ان مختلف تہذیبوں کی بعض روایتی یا دیومالائی کہانیوں میں ایک ادکھی مماثلت نظر آتی ہے، جیسے حضرت موسیٰ اور اوتار کرشن کے سلسلے میں کہ دونوں کا رنگ سیاہ تھا اور دونوں نے اپنے اپنے دشمن کے گھر میں پرورش پائی تھی تو ذہن میں ایک ایسے مشترکہ تہذیبی نظام کا تصور ابھرتا ہے جو معمولی تبدیلیوں کے ساتھ افریشیا کے مختلف حصوں میں ہزارہا برس تک قائم رہا۔ اس مشترکہ تہذیبی ورثے کی بنیاد زراعت کے نظام پر استوار تھی کہ زراعت کا پیشہ ان تمام ممالک میں ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا تھا۔ اس مشترک پیشے کے باعث افریشیا کے باسیوں کے ہاں ایک ایسا زاویۂ نگاہ ابھر آیا تھا جو خانہ بدوش یا آوارہ طبقوں سے قطعاً مختلف تھا۔ اس بنیادی تہذیبی اشتراک کے ساتھ ساتھ اس تمام علاقے کی تہذیبوں میں تجارتی میل ملاپ کے شواہد بھی ملتے ہیں جیسے یہ بات کہ بابل میں مناح، اور یونان میں "من" کا لفظ تول کے سلسلے میں رائج تھا اور ہندوستان میں تول کا پیمانہ قدیم زمانے ہی سے "من" رہا ہے چونکہ ان تہذیبوں کے لوگ زراعت پیشہ ہونے کے ساتھ ساتھ تجارت پیشہ بھی تھے اس لیے ظاہر ہے کہ تول کے پیمانے بھی یکساں ہوں گے اور ان تہذیبوں میں زندگی کے بارے میں ایک سا نقطۂ نظر بھی وجود میں آیا ہوگا۔ بہرحال مصر، یونان، فلسطین، شام، ترکی، اشور اور ہندوستان کی قدیم تہذیبوں میں زراعت اور تجارت کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی اور مجموعی اعتبار سے ان تمام تہذیبوں کا مزاج مادی تھا یعنی ان میں روح کے بجائے جسم، آسمان کے بجائے زمین اور وحدت کے بجائے کثرت کو اہمیت حاصل تھی۔ مگر یہ بات تو تفصیل طلب ہے۔

اوپر اس بات کا ذکر ہوا ہے کہ افریشیا میں زراعت کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ مصر میں بارش نہیں ہوتی لیکن ہر سال دریائے نیل اپنے کناروں سے چھلک جاتا ہے۔ قدیم زمانے میں مصر کے باشندوں نے اس سے فائدہ اٹھایا اور نیل کے پانی کی مدد سے مصنوعی آبپاشی کو رواج دے کر فصلیں پیدا کیں بھی

کچھ سندھ میں بھی ہوا۔ جہاں دجلہ اور فرات کے کناروں پر آبپاشی کا طریقہ رائج ہو گیا اور زرعی نظام کی بنیادیں قائم ہو گئیں۔ اسی طرح سندھ اور اس کے معاونین کے کناروں کے ساتھ ساتھ آبپاشی کی مدد سے فصلیں اگائی گئیں اور زراعت کو ترقی ملی۔ لیکن اس زرعی نظام سے قبل جنگل کی زندگی کا ایک طویل دور بھی گزر چکا تھا اور اس لیے ان تہذیبوں کی تشکیل میں جنگل اور زراعت کے ملے جلے عناصر نے حصہ لیا۔ جنگل کی زندگی میں وابستگی اور گریز کے متضاد رجحانات جنم لیتے ہیں، چنانچہ جہاں ایک طرف جنگل کا باسی پودے کی طرح ایک خاص قطعۂ زمین سے پوری طرح وابستہ ہوتا ہے اور جنگلی بیل کی طرح پھیلنے اور سہارا لینے کی کوشش کرتا ہے وہاں وہ ایک جانور کی طرح خطرے کی موجودگی میں گریز اور فرار بھی اختیار کرتا ہے۔ پہلی صورت ٹوٹم اور دوسری ٹیبو کو وجود میں لاتی ہے۔ تاہم یہ دونوں مل جل کر اس خاص ردِ عمل کی پیدائش میں محرک ثابت ہوتی ہیں جو تہذیب الارواح کہلاتا ہے۔ جنگل نہ صرف ان جنگلی جانوروں کا مسکن ہے جن سے انسان کو ہر لحظہ ایک خطرہ لاحق رہتا ہے بلکہ یہاں بعض ایسے واقعات بھی ظہور پذیر ہوتے ہیں جن کی بظاہر کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ مثلاً جنگل کا باسی جنگل سے گزر رہا ہے کہ کسی درخت کی شاخ ٹوٹ کر اس پر گر پڑتی ہے یا کوئی خاردار جھاڑی اس کے دامن کو پکڑ لیتی ہے یا اسے کوئی چاپ سنائی دیتی ہے تو وہ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ کسی بدروح نے اس کا پیچھا کیا ہے۔ پھر رات کو سوتے سمے وہ خواب دیکھتا ہے اور ان کو سمجھ نہیں سکتا۔ بہر حال جنگل کا باسی اپنے ذہن میں اچھی اور بری روحوں کو تخلیق کر لیتا ہے اور اس تخلیق کے پس پشت ایک مستقل "خوف" کارفرما ہوتا ہے۔ جنگل "خوف" کا مسکن ہے اور یہ خوف جنگل کے باسی کے ہاں روحوں، دیوتاؤں، دیویوں، جنوں اور پریوں کی صورت اختیار کر لیتا ہے، چنانچہ اس کی عبادت کے پس پشت بھی خوف ہی کارفرما ہے وہ محسوس کرتا ہے کہ کوئی اور ہستی ہے جو اس سے زیادہ طاقت ور ہے اور اسے فنا کر سکتی ہے۔ خوفزدہ ہو کر وہ اس ہستی کی خوشنودی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کی عبادت کرنے لگتا ہے۔

اس عبادت کے تین حصے ہیں: منت سماجت (جو دعا کی صورت اختیار کر لیتی ہے)، تحفہ پیش کرنا (جو قربانی کی ایک صورت ہے) اور خوشامد (جو پرستش کے سوا اور کچھ نہیں)۔ اگر یہ خارجی "قوت" نر ہو تو جنگل کا باسی محض چند تحفے پیش کر کے اپنی جان بچا سکتا ہے لیکن اگر یہ "قوت" مادہ ہو تو اسے عبادت کے تینوں عناصر کو بروئے کار لانے کی ضرورت در پیش آتی ہے۔

لیونارڈ کاٹرل[1] نے اس نکتے کی توضیح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شروع میں یہ قوت یا قوتیں مادہ کے روپ میں ابھری تھیں اور اس کی وجہ محض یہ تھی کہ زمین خود مادہ تھی اور ایک عورت کی طرح تخلیق کرتی تھی۔ چنانچہ ان تہذیب میں دیوی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی[2]۔ دیوتاؤں اور دیویوں کے سلسلے میں جنگل کے اثرات کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ آغاز کار میں بیشتر قابل پرستش قوتوں کو جانوروں کی صورت ودیعت کر دی گئی تھی مثال کے طور پر مصر میں اپٹ[3]، ہپو دیوی[4] ہے اور باسطی[5] بلی دیوی ہے اور سیخمت[6] کا سر شیرنی کا سا ہے۔ اس کے علاوہ مصر، کنعان، عراق اور ہندوستان میں بیل کی پوجا کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔ جانوروں سے قدیم انسان کی وابستگی بعض تہذیبوں پر بھی اثر انداز ہوئی۔ مثلاً ہندوستان میں مقدس جانور کو مارنا ناقابل معافی جرم قرار پایا ہے۔ یہودیوں کے ہاں بھی صاف الفاظ میں حکم ملتا ہے: "تم جانوروں کا خون مت پیو کہ اس خون میں جانور کی روح موجود ہے"۔ مصر میں جانوروں کی پرستش اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ چنانچہ قدیم زمانے میں اگر کوئی شخص کسی مقدس جانور کو مار دیتا تھا تو اسے اس کی سخت سزا ملتی تھی۔ علاوہ ازیں پادری لوگ عبادت کے وقت بیل، گینڈا یا عقاب کی صورتوں والے نقاب پہن لیتے تھے۔

قدیم تہذیبوں کی تشکیل میں جنگل اور زراعت کے ملے جلے اثرات نے حصہ لیا تھا۔ جنگل نے خوف کو جنم دے کر دیوتاؤں، دیویوں اور بد روحوں کی پرستش کو عام کیا اور جانور اور درخت کے ساتھ انسان کو گہرا رشتہ استوار کرنے کی تحریک دی۔ دوسری طرف زراعت نے زرخیزی، وصال اور ملاپ کے تصور کو جنم دیا۔ زراعت کا دار و مدار ایک بڑی حد تک زمین پر ہے کہ زمین بیج کو ایک نئی زندگی عطا

---

۱ Leonard cottrell - The Anvil of Civilization P.21

۲ Sir Arthur Evans - The Earliest Religion of Greece in the Light of light of Certain Discoveries PP.37-41

۳ Ap't

۴ Hipopotamus Goddess

۵ Ubaste

۶ Sekhmet

کرتی ہے لیکن زمین محض اپنے طور پر اس کام کو سر انجام نہیں دے سکتی۔ بیج کی قوتِ نمو کو تحریک دینے کے لیے سورج کی روشنی اور آسمان کی برکھا بھی ضروری ہے۔ چنانچہ قدیم زرعی تہذیبوں میں آسمان اور زمین کے ملاپ کو بڑی اہمیت حاصل ہوئی اور زرخیزی کا تصور سب سے زرخیز تصور قرار پایا۔ مصر میں اوسیرس[1] نیل اور سمندر کا دیوتا تھا۔ یہاں بارش کی جگہ نیل نے لے لی تھی کیونکہ مصر میں بارش نہیں ہوتی اور آئسس[2] دھرتی کی دیوی تھی۔ ٹائیفون[3] اوسیرس کا حاسد بھائی تھا جس نے اوسیرس کو قتل کر کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا اور ان ٹکڑوں کو مصر میں مختلف جگہوں پر دبا دیا۔ آئسس نے بعد ازاں ان ٹکڑوں کو جمع کیا اور اوسیرس زندہ ہو گیا لیکن اب وہ مُردوں کا دیوتا بن گیا اور اپنے پجاریوں کو زندگی بخشنے لگا۔ بہرحال زمین کے نیچے مُردہ بیج کو قوتِ نمو عطا کرنا اوسیرس کا کام تھا اور اس لیے آئسس اور اوسیرس کا ملاپ دراصل زمین اور آسمان کا ملاپ تھا۔ زرخیزی اس کا اہم ترین پہلو تھا۔ یونان میں سیمیل[4] زمین کی دیوی تھی اور زیوس[5] آسمان کا دیوتا تھا اور زمین کی زرخیزی ان دونوں کے ملاپ کا نتیجہ تھی۔ اسی طرح سُمار کی تہذیب میں ڈموزی[6]، روئیدگی کا نوجوان دیوتا تھا جو اوسیرس کی طرح زمین کے نیچے چلا جاتا تھا اور جسے ہر موسم بہار میں انانا دیوی[7] زندہ کر دیتی تھی۔ اس کہانی میں بھی زمین کی زرخیزی اور بیج کی نشوونما کو مرکزی حیثیت تفویض ہوئی تھی۔ کریٹ میں بیل کو پوجا کے سلسلے میں بڑی اہمیت حاصل تھی اور بیل زراعت کے لیے ایک اہم علامت ہے۔ کنعان میں بچھڑے کی پوجا کا تصور عام تھا اور کریٹ کی ماں دیوی کی بانہوں سے سانپ لپٹے ہوئے تھے جو زمین اور

---

۱ Osiris

۲ Isis

۳ Typhon

۴ Semele

۵ Zeus

۶ Dumozi

۷ Inanna

اس کی زرخیزی کے لیے ایک علامت ہیں) دراوڑی تہذیب میں شیو، سانپ اور بیل کی پوجا کا علامتی مظہر ہے اور شیو لنگ زرخیزی کی علامت! علاوہ ازیں ان تمام ممالک میں یہ خیال بہت عام رہا ہے کہ دھرتی بیل کے سینگوں پر کھڑی ہے جس کا مطلب بجز اس کے اور کچھ نہیں کہ انسانی زندگی کا تمام تر دارومدار زراعت پر ہے۔ قدیم دیومالا سے اس نکتے کی تشریح کیلئے بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں کہنے کا مطلب فقط یہ ہے کہ قدیم تہذیبوں میں زراعت کو مرکزی حیثیت حاصل تھی اور چونکہ بیج کی نمو پر ان تہذیبوں کی بقا کا تمام تر دارومدار تھا، اس لیے ان کی دیومالا میں بھی جنسی عمل کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہوئی۔ پھر ایک یہ بات بھی قابل غور ہے کہ زراعت کا سارا نظام ایک دائرے میں گھومتا ہے بیج زمین کے اندر جا کر ایک پودے کے روپ میں ابھرتا ہے اور یہ پودا پھر بیج میں منتقل ہو جاتا ہے چنانچہ یہ تہذیبیں بھی ایک دائرے کے اندر گھومتی تھیں اور وقت کے بہاؤ اور جہت سے نا آشنا ہو کر محض دھان، کے لمحے میں اسیر ہو گئی تھیں۔ مادہ پرستی اسی لیے ان کا طرۂ امتیاز تھا۔

افریشیا کی ان قدیم تہذیبوں کی جنگل اور زراعت سے شدید وابستگی دیوتاؤں کی تخلیق اور پوجا کے روپ میں ظاہر ہوئی اور چونکہ جنگل کثرت کی علامت ہے کہ یہاں درختوں، چرندوں، پرندوں، کیڑوں مکوڑوں اور جانوروں کی فراوانی ہے اور زراعت کا نظام بھی کثرت ہی کو تحریک دیتا ہے کیونکہ اس کا ایک بیج سیکڑوں بیجوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ اس لیے ان تہذیبوں میں دیوتاؤں اور دیویوں کی تخلیق کے سلسلے میں بھی کثرت کا نظریہ ہی مسلط نظر آتا ہے۔ چنانچہ ہندوستان، شام، عراق، مصر اور کریٹ کی قدیم تہذیبوں میں لاتعداد دیوتاؤں، دیویوں اور بدروحوں کی پوجا کا تصور ابھرا اور جب تک یہ تہذیبیں قائم رہیں ان میں وحدت کی بجائے کثرت کو اہمیت حاصل رہی۔

ان قدیم تہذیبوں نے انسان کے مال، جسم سے وابستگی اور مادی اشیاء کی پرستش کے رجحان کو ابھارا۔ مثلاً ان تہذیبوں سے وابستہ افراد آپس میں مل جل کر رہتے، شہد کی مکھیوں کی سی تنظیم کو اپنانے اور اشیاء کو حاصل کر کے انہیں اپنے قبضے میں رکھنے کے بے حد خواہش مند تھے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ان تہذیبوں میں تحفظ کی رنگین خواہش، ایک بھولی اندھی خواہش، افراد کے رگ و پے پر پوری طرح مسلط تھی اور وہ اس خواہش کی تکمیل کے لیے ایک منضبط اور منظم ضابطۂ حیات کے پابند تھے۔ تجارت ان کے یہاں عام تھی کہ تجارت مادی وسائل میں اضافے کا ذریعہ تھی [illegible]

خوبصورت اشیاء، کھلونوں اور صاف ستھرے مکانوں سے انہیں بے حد لگاؤ تھا۔ وہ دراصل جسم کی دنیا میں رہتے تھے اور جسم کی بیشتر ضروریات کی تسکین ان کا مطمحِ نظر تھا۔ جنسی روابط اکتسابِ لذت کا وسیلہ تھے اور زرخیزی کا تصور ان پر پوری طرح مسلط تھا۔ یہ لوگ مادہ پرستی میں اس درجہ اسیر تھے اور اپنی پُرآسائش زندگی سے اس قدر مطمئن کہ اسے کسی قیمت پر چھوڑنے کے لیے تیار نہ تھے۔ موت اسی لیے ان کے لیے سب سے کربناک شے تھی کہ یہ ان کی خوبصورت اور آسودہ زندگیوں کو ختم کر دیتی تھی۔ چونکہ وہ موت سے خوفزدہ تھے اس لیے ان کے ہاں "بقا" کا تصور اس صورت میں ابھرا کہ موت کے بعد کی زندگی بھی موت سے پہلے کی زندگی ہی کا ایک مربوط سلسلہ قرار پائی۔ چنانچہ مصر کے فراعین اور شام کے بادشاہ جب مرتے تھے تو ان کے ساتھ زندگی کے لوازم لونڈیاں، برتن، کپڑے، زیورات وغیرہ بھی دفن کر دیئے جاتے تھے تاکہ وہ آئندہ زندگی بھی اسی ڈھب پر گزار سکیں جس کے وہ عادی تھے۔ بہرکیف ان کے ہاں موجودہ زندگی کو طول دینے کی خواہش نے موت کے بعد کی زندگی کا ایک تصور پیدا کیا جو خود اہرامِ مصر کی تعمیر کا باعث ثابت ہوا۔

شہری کمیونٹی کی سی تنظیم اور زراعت کے ساتھ وابستگی اور "حال" سے جی بھر کر لطف اندوز ہونے کا رجحان، یہ تمام باتیں قدیم تہذیبوں کا طرۂ امتیاز تھیں اور ان کے باعث ایک ایسا معاشرہ وجود میں آگیا تھا جس میں فرد کے بجائے سوسائٹی کو اہمیت حاصل تھی جس طرح جنگل کا ایک درخت اپنی انفرادیت کو جنگل میں ضم کر دیتا ہے اور ایک بیج ہزاروں بیجوں میں مل کر کھلیان کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یعنی قدیم تہذیبوں میں فرد محض "کل" کا ایک حصہ تھا اور اس کی انفرادیت معاشرے کی اجتماعی صورت میں یکسر ضم ہو چکی تھی۔ جنگل کی زندگی اور شہری نظام میں جسم اور جسمانی ردِعمل کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس کے برعکس آوارگی کی حالت میں سوچ برانگیختہ اور تخیل متحرک ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ان قدیم تہذیبوں میں فرد ایک جسم تھا جسے ابھی سوچ کی روشنی پوری طرح عطا نہیں ہوئی تھی اور اسی لیے وہ شہد کی مکھی کی طرح اپنے معاشرے سے منسلک تھا۔ جنگل کی زندگی میں فرد کی حالت ایک پودے کی سی ہوتی ہے کہ اس کی جڑیں زمین کے اندر گڑی ہوتی ہیں۔ تہذیبی لحاظ سے یہ گو

Leonord cottrell – The Anvil of Civilization, P. 91 [1]

فرد کی اس زندگی کے مماثل ہے جو وہ رحمِ مادر کے اندر گزارتا ہے اور جہاں اس کا جسم ماں کے جسم سے یوں پیوست ہوتا ہے جیسے پودا زمین کے ساتھ وابستہ ہو۔ جب وہ ماں کے جسم سے الگ ہو جاتا ہے تو بھی ایک عرصے تک ماں کے جسم ہی سے غذا حاصل کرتا ہے۔ قدیم انسانی تہذیبیں پیوستگی کے دور سے تو گزر آئی تھیں یعنی جنگل سے علیحدہ ہو چکی تھیں، لیکن ابھی ان کے اور زمین کا چھاتی سے چمٹے رہنے کا رابطہ بدستور قوی تھا۔ اسی لیے ان قدیم تہذیبوں میں فرد کی حیثیت ایک دودھ پیتے بچے سے مختلف نہیں اور اس کی انفرادیت بھی اسی لیے واضح نہیں۔ یہاں زیادہ اہمیت ماں یا زمین کو حاصل ہے کہ وہی بچے کو دودھ یا خوراک مہیا کرتی ہے؛ چنانچہ قدیم سوسائٹی میں فرد محض سوسائٹی کا ایک پرزہ ہے اور سوسائٹی کی اقدار زندگی کے ہر شعبے پر مسلط ہیں۔

بحیثیت مجموعی یہ کہنا ممکن ہے کہ ہمالیہ اور اس کی شاخوں نے ایک ایسا خط تشکیل دیا جو ہلال سے مشابہ تھا۔ اس ہلال کے شمال مشرق کی طرف انسان ایک مستقل آوارگی کی حالت میں زندہ تھا لیکن ہلال کے جنوب مغرب کی طرف اس نے زمین کے ساتھ وابستہ ہو کر سندھ، اشنان، مصر، کریٹ وغیرہ کی تہذیبوں کو جنم دے دیا اور اگرچہ ان تہذیبوں کا علاقہ بے حد وسیع تھا نیز ان تہذیبوں کا درمیانی فاصلہ بھی بہت زیادہ تھا، تاہم یہ تمام تہذیبیں اپنی مخصوص صفات کے باعث تہذیبی ارتقا کے ایک خاص مقام ہی کی نشان دہی کرتی ہیں۔ اولاً یہ کہ ان تمام تہذیبوں کا رشتہ زمین کے ساتھ بے حد مضبوط تھا اور جنگل اور زراعت نے ان پر گہرے اثرات مرتسم کیے تھے۔ ثانیاً یہ تہذیبیں مادہ پرستی کی علمبردار تھیں اور ان میں روح کے بجائے جسم کو اہمیت حاصل تھی۔ ثالثاً ان تہذیبوں میں وحدت کے بجائے کثرت کا نظریہ رائج تھا اور اس کے زیر اثر ایک خدا کے بجائے لاتعداد دیوتاؤں وغیرہ کی پوجا کا تصور بے حد مقبول تھا۔ رابعاً ان تہذیبوں میں فرد محض ایک پرزہ تھا جو سماج کی مشین کے ساتھ وابستہ تھا۔ اس کی اپنی انفرادیت صفر کے برابر تھی۔ خامساً یہ تہذیبیں موت کے خوف میں مبتلا تھیں اور موت پر فتح حاصل کرنے کے لیے مادی وسائل کو بروئے کار لانا پسند کرتی تھیں۔

ان تمام خصوصیات کے پس پشت مادری نظام[1] کے اثرات بے حد واضح تھے اور یہ تمام تہذیبیں

---

[1] Matriarchal System

مادری نظام کی خاص نشانیاں تھیں۔ بے شک سطح پر پدری نظام کے کچھ آثار پیدا ہو چکے تھے۔ مثلاً بیل کی مدد سے مرد اب کھیتی باڑی کرنے لگا تھا اور عورت جو کھیت کے ساتھ ہزار ہا برس تک منسلک رہی تھی اب پس منظر میں چلی گئی تھی۔ نیز مرد بادشاہ معاشرے پر حکومت کرنے لگے تھے تاہم چونکہ یہ تہذیبیں مادری نظام کی پیداوار تھیں اس لیے ان کا مزاج بھی عورت کے مزاج ہی سے مشابہ تھا؛ چنانچہ تخلیق، مادہ پرستی اور اشیاء کے ساتھ چمٹنے کا جو جذبہ عورت کی فطرت میں شامل ہے، ان تہذیبوں میں بھی عام تھا۔ پس اگر یوں سوچا جائے کہ فرٹائل کریسنٹ (جو سندھ، عراق، مصر اور کریٹ کی تہذیبوں کا گہوارہ تھا) ایک ایسی شے کی طرح تھا جس میں روحانیت کے علاوہ اور سب کچھ تھا تو شاید یہ تشبیہ بات کی وضاحت کر سکے یا پھر اگر یوں سوچیں کہ ارضی ایشیا کی تہذیب ایک ایسی عورت کی طرح تھی جو مرد کے انتظار میں صدیوں سے چشم براہ بیٹھی تھی تو شاید بات مزید واضح ہو سکے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اس شے کو روحانیت کیسے عطا ہوئی یا اس عورت کو کس مرد نے آ کر نئی زندگی دی کہ دراصل یہ واقعہ تاریخ تہذیب میں بے پناہ اہمیت کا حامل ہے اور تہذیبی ارتقا کے راستے میں ایک موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔

دو ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ ارضی ایشیا کی یہ مادی تہذیب مضبوط بنیادوں پر استوار ہو چکی تھی۔ یہ تہذیب زمین کے ساتھ بری طرح وابستہ تھی۔ تحرک اور آوارگی کا رجحان ناپید تھا؛ البتہ جسم اور اس کے تقاضے زندگی پر پوری طرح مسلط تھے۔ اس نیم تاریک فضا میں عبادت کا عمل محدود تھا۔ دیکھنے، سونگھنے، چکھنے اور چھونے کی حسیات بہت تیز تھیں اور ان حسیات کی تسکین ہی زندگی کا منتہائے مقصود تھا۔ مجموعی اعتبار سے یہ تہذیب بچپن کی کیفیت میں مبتلا تھی اور اس لیے روحانی رفعتوں سے بھی ناآشنا تھی۔ اس تہذیب میں ریاضی، فلکیات، فن تعمیر، موسیقی اور علم دین کا ارتقا ایک خاص مقام تک پہنچ کر رک گیا تھا اور زندگی بڑے بڑے شہروں کی فصیلوں کے پیچھے سمٹ کر رہ گئی تھی۔

یہ حال تو اس طرف کی کہانی ہے۔ ہمالہ کی دوسری طرف انسان یا گلہ کے ایک نئے دور میں داخل ہو چکا تھا اور ایک انفعالی تحریک اور خلفشار کے تحت ایک ہیجانی کیفیت میں مبتلا ہو گیا تھا۔ وسط ارض میں ایک بدلتا ہوا رنگ اور ہیجان متواتر ہو گیا تھا اور مضطرب زندگی اس سے باہر نکل آنے کے لیے بیتاب ہو رہی تھی اور پھر دو ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ انسانوں کا ایک سیلاب وسطی ایشیا سے نکل کر جنوب مغرب کے میدانوں میں آنا شروع ہوا اور اس نے ارضی تہذیب سے ہم کنار ہو گیا جو صدیوں سے

ایک صنعت کی طرح بارش کے پہلے قطرے کی منتظر بیٹھی تھی۔

پہلے یہ خیال عام تھا کہ آنے والے یہ لوگ آریا تھے۔ جدید ترین تحقیقات کے مطابق آریاؤں کے علاوہ بہت سے دوسرے قبائل بھی اس طویل ہجرت میں شامل ہوئے۔ موجودہ بحث کے لیے اس خیال کی اہمیت یہ ہے کہ یہ لوگ خانہ بدوش تھے اور زمین کے ساتھ وابستہ نہیں تھے۔ چنانچہ نو واردوں کے ہاں آوارگی کا رجحان ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا تھا اور موجودہ بحث کے لیے یہی ایک بات اہمیت کی حامل ہے۔ یہ نو وارد قبائل ارضی تہذیب سے ایک بالکل مختلف طریق بود و باش کے نمائندے تھے صدیوں کی آوارہ خرامی کے نتیجے میں ان کے ہاں چھونے، سننے اور سونگھنے کی حسیات کے مقابلے میں "بصارت" بہت تیز ہو چکی تھی۔ مسلسل سفر کے باعث مناظر ابھرتے چلے آتے ہیں اور انھیں گرفت میں لینے کے لیے "بصارت" کو زیادہ تقویت حاصل ہو جاتی ہے۔ گویا جذبے کی گرانباری کے مقابلے میں تخیل کی سبک باری زیادہ اہم قرار پاتی ہے۔ پھر جنگل یا شہر کی زندگی میں طلوع و غروب کے لمحات بالعموم تجربے کی گرفت سے دور دور رہتے ہیں لیکن ایک خانہ بدوش کو ان کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ خانہ بدوش کے اس خیمے کے اندر جلتا ہوا ایک مرھم سا دیا خیمے کے باہر کی لامحدود تاریکی سے برسرپیکار ہوتا ہے اور اس لیے خانہ بدوش کے ہاں تاریکی اور روشنی کا تضاد بڑی شدت سے نمایاں ہوتا ہے۔ پس زمین کے بجائے آسمان کی طرف دیکھنے، رات اور دن کے تضاد کو محسوس کرنے اور سماعت سے زیادہ بصارت کو بروئے کار لانے سے خانہ بدوش کے ہاں روشنی اور تاریکی کی ثنویت ابھر آتی ہے جو بعد ازاں نیکی اور بدی کے تصورات میں بدل جاتی ہے۔ اس کے علاوہ خانہ بدوش کی زندگی میں نہ تو وہ کثرت ہوتی ہے جو جنگل اور زراعت کا امتیازی وصف ہے اور نہ اسے زرخیزی کا وہ احساس ہی ہوتا ہے جو ایک خوشحال اور کھاتے پیتے معاشرے کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ ایک سادہ مفلس اور بے رنگ و بو زندگی میں کثرت کے بجائے وحدت کو زیادہ اہمیت حاصل ہوتی ہے اور انسان از خود یکتائی کے تصور کی طرف مائل ہونے لگتا ہے۔ ارضی معاشرے میں تحرک ناپید ہو سکتا ہے اور اس لیے فرد سوسائٹی کے حق میں محض ایک پرزے کی طرح کام کیے جاتا ہے لیکن ایک متحرک خانہ بدوش قبیلے میں فرد کی انفرادیت ابھر آتی ہے اور سماجی تقاضے پس منظر میں چلے جاتے ہیں۔ البتہ یہاں سماج کے بجائے کوئی لیڈر یا رہبر

پیدا ہو جاتا ہے۔ جو خانہ بدوشوں کو راستہ دکھانے سے مختلف ہے چنانچہ ایک لیڈر اور ایک سورج کے
وجود کا احساس بالآخر ایک خدا کے تصور کو جنم دیتا ہے۔ پھر ایک یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ٹھہرا ہوا
معاشرہ زمین اور جنگل سے وابستہ ہونے کے باعث "مادری نظام" کا علمبردار ہے جبکہ آوارہ اور خانہ بدوش
قبیلے میں زمین سے رشتہ منقطع ہونے کے باعث "پدری نظام" وجود میں آجاتا ہے۔ اسی لیے دھرتی
دیوی کے مقابلے میں خانہ بدوش کے ہاں آسمانی دیوتاؤں کا وجود ابھرتا ہے اور بادشاہ اور سورج سے
لے کر دیوتا یا خدا تک پدری نظام کے نقوش واضح ہوتے چلے جاتے ہیں۔

کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ جب دو ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ آریا اور ان کے بھائی بند
مغربی ایشیا کی طرف آئے تو ان کے ہاں خیر اور شر کا تصور واضح ہو چکا تھا یا ان کے ہاں ایک
خدا کی عبادت کا طریق رائج تھا۔ ایسی کوئی بات نہ تھی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ مسلسل آوارگی اور خانہ بدوشی
کے باعث ان قبائل کے ہاں وہ تمام عناصر ابھر آئے تھے جو ایک خدا کے تصور کی تشکیل میں ممد ثابت
ہوتے ہیں۔ ایک بات تو واضح ہے کہ یہ لوگ پدری نظام کے علمبردار تھے۔ پھر زمین کے ساتھ ان کی
وابستگی نہ ہونے کے برابر تھی[1] نیز تقسیم اور فراوانی کے تصور سے وہ آشنا نہیں تھے۔ اس لیے ظاہر ہے
کہ ان لوگوں کا طریق بود و باش ارضی تہذیب سے بالکل مختلف تھا۔ ان کی حیثیت ایک ایسے
سے بیج کی سی تھی جس میں ایک پورے درخت کا پیکر سمٹا ہوا تھا۔ لیکن یہ بیج موزوں "زمین"

---

[1] بعض لوگوں کا خیال ہے کہ آریا خانہ بدوشی اختیار کرنے سے قبل زراعت پیشہ تھے۔ یہ بات غلط نہیں کیونکہ
آریاؤں کے ہاں آوارہ گردی اختیار کرنے کے بعد بھی بعض ایسی تہذیبیں باقی رہیں جو ان کے ابتدائی پیشہ کی غماز تھیں
لیکن یہاں دیکھنا صرف یہ ہے کہ ارض ایشیا کی ارضی تہذیب سے متصادم ہونے کے موقع تک آریا ایک
طویل آوارہ گردی اور خانہ بدوشی کے دور سے گزر چکے تھے اور اس لیے ان کے ہاں پدری نظام کے نقوش
پوری طرح ابھر چکے تھے۔ یوں بھی انسانی تہذیب ترک اور جمود کے مراحل سے بار بار گزرتی ہے۔ خود وادیٔ سندھ کی
تہذیب کے باشندے کسی زمانے میں آوارہ گرد تھے لیکن پھر رفتہ رفتہ ایک زمین سے وابستہ ہونے کے باعث ان کے
ہاں مادری نظام پوری طرح مستحکم ہو گیا۔ بالکل اسی طرح تہذیب کے کسی مرحلے پر آریا بھی ایک خطۂ زمین سے وابستہ
رہے ہوں گے لیکن جب وہ ارض ایشیا میں وارد ہوئے تو خانہ بدوش اور آوارہ قبائل پر مشتمل تھے۔

کی تلاش میں تھا اور اس زمین کی عدم موجودگی میں قطعاً بار وَر نہ ہو سکتا تھا جب یہ خانہ بدوش قبائل افریشیا کے میدانوں میں اترے اور یہاں کی ارضی تہذیب سے متصادم ہوئے تو گویا بیج کو دھرتی حاصل ہو گئی۔ پدری اور مادری نظام، یانگ اور ین کا یہ ایک انوکھا اتصال تھا اور اس کے نتیجے میں ارضی تہذیب کے جسم میں پہلی بار "روح" داخل ہوئی اور جذبے کی گراں بار کیفیت تخیل سے ہمکنار ہو کر سبک اور لطیف صورت اختیار کرنے لگی۔

مشل بہاروں کا یہ قافلہ جسے تاریخ میں "ہند یورپی" کا نام ملا ہے، وسطی ایشیا سے نکل کر ایران میں پھیل گیا۔ یہاں سے اس کی ایک شاخ افغانستان کے راستے ہندوستان میں داخل ہو گئی اور وادیٔ سندھ کی قدیم دراوڑی تہذیب سے متصادم ہو گئی (اس کا ذکر آگے آئے گا) دوسری شاخ ایران کو روندنے کے بعد اشتار اور بابل کی تہذیب سے متصادم ہوئی اور اس کے بعد شام اور مصر تک بڑھتی چلی گئی۔ چونکہ ہند یورپی قبائل کی یہ ہجرت ایک طویل عرصے پر پھیلی ہوئی ہے، اس لیے دو ہزار قبل از مسیح کے بہت بعد آرمینیا (ترکی) میں حطیوں[1] نے جو حکومت قائم کی، قیاس غالب ہے کہ اس کا تعلق بھی ہند یورپی قبائل ہی سے تھا۔ اسی طرح کریٹ کی سلطنت کو بیخ و بن سے اکھاڑنے والے بھی ہند یورپی قبائل ہی تھے۔

عراق (اشتار اور بابل) پر آریاؤں کے حملے کی تاریخ کا تعین نہیں ہو سکا لیکن عام خیال یہی ہے کہ اٹھارہ سو قبل از مسیح کے لگ بھگ آریاؤں نے عراق پر حملہ کیا تھا۔ عراق کے مختلف حصوں کو ایک سلطنت میں منسلک کرنے کا کام سارگون[2] نے سرانجام دیا تھا جس نے چوبیس سو قبل از مسیح میں متحدہ عراق پر حکومت کی۔ اس کے بہت عرصے بعد بابل کے حکمران حمورابی نے ایک بار پھر عراق کو ایک سلطنت میں منتقل کر دیا، لیکن جب آریاؤں نے عراق پر حملہ کیا تو حمورابی کی سلطنت زوال پذیر ہو چکی تھی۔ بہرحال اس حملے کے کچھ عرصہ بعد جب

---

۱ Hittities

۲ Sargon

آریاؤں نے شام، فلسطین اور مصر کی طرف بڑھنا شروع کیا تو یہی وہ زمانہ تھا جب حضرت ابراہیمؑ نے اپنے وطن اُر (جو عراق میں تھا) کو خیرباد کہا اور خانہ بدوشی اختیار کر لی۔ حضرت ابراہیمؑ نے اُر کو کیوں چھوڑا اس کا باعث معلوم نہیں ہو سکا۔ تاہم خیال یہی ہے کہ آریاؤں کے حملے کے بعد عراق کے قبائل کو وہ "روشنی" دکھائی دی جو بشیشار کی سمجھ اور فہم اور ایک فضا میں ممکن نہیں تھی۔ چنانچہ جن قبائل نے آریاؤں کی مصر کی طرف پیش قدمی کے موقعے پر اپنے وطن کو چھوڑا ان میں حضرت ابراہیمؑ کا قبیلہ بھی تھا۔ لہٰذا جب آریاؤں نے شام کو روندنے کے بعد مصر پر حملہ کیا تو حضرت ابراہیمؑ کا یہ قبیلہ ان کے ساتھ تھا۔ مصر کو آریاؤں نے سترہ سو قبل از مسیح کے لگ بھگ فتح کر لیا اور اس پر ڈیڑھ سو برس تک حکومت کرتے رہے۔ یہ غیر ملکی بادشاہ ہکسوز[1] یا گڈریے بادشاہ کہلائے۔ بعض تاریخ دانوں کا خیال ہے کہ ہکسوز سامی النسل تھے۔ لیکن ٹائن بی[2] نے واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ ہکسوز آریا تھے اور عراق سے آئے تھے پھر یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ جب ڈیڑھ سو برس کی حکومت کے بعد ہکسوز کو مصریوں نے ملک سے نکال باہر کیا تو یہ قریب قریب وہی زمانہ تھا جب حضرت موسیٰؑ اور ان کے قبائل نے مصر سے ہجرت کی اور مصریوں نے ان کا پیچھا کیا۔ مصر سے نکلنے کے بعد حضرت موسیٰؑ اور ان کے قبائل کنعان کے ارد گرد آباد ہو گئے۔ کئی سو سال کے بعد ان قبائل نے جو یہودی کہلائے اور مسلسل سفر اور خانہ بدوشی جن کا مسلک تھا، فلسطین میں اپنی حکومت قائم کی اور حضرت داؤدؑ اور حضرت سلیمانؑ ایسے پیغمبر بادشاہ پیدا کیے۔ لہٰذا ۵۸۶ ق۔م میں یروشلم پر بابل کے بادشاہ نے فتح حاصل کی اور یہودیوں کو قید کر کے بابل لے گیا جہاں وہ ایک طویل عرصے تک قید رہے حتیٰ کہ ۵۳۸ ق۔م میں ایران کے بادشاہ سائرس نے بابل فتح کرنے کے بعد انہیں آزاد کیا اور یروشلم کو واپس جانے کی اجازت دے دی۔

۱؎ Hyksos

۲؎ Toynbee - Introduction to a Study of History (Abridgement I.VII P.28)

یہودیوں کی اس تاریخ کو مطالعہ کریں تو چند باتیں فی الفور آشکارا ہو جاتی ہیں خلاصہ یہ کہ یہودیوں اور آریاؤں کا ارتباط بہت پرانا ہے۔ وہ عراق میں آریاؤں کے ساتھ منسلک ہوئے اور آریاؤں کی حیثیت میں مصر پر حملہ آور ہوئے، جہاں وہ تقریباً ڈیڑھ سو برس تک مقیم رہے اور جب آریاؤں کو وہاں سے نکالا گیا تو انہوں نے بھی ہجرت کی اور کنعان کے گرد و نواح میں آکر آباد ہو گئے یہاں ان کی حالت ایک شخص کی سی تھی جو چکی کے دو پاٹوں کے درمیان آگیا ہو۔ ایک طرف حطیوں کی سلطنت تھی اور دوسری طرف مصریوں کی اور یہ دونوں سلطنتیں ایک دوسرے سے برسر پیکار رہتی تھیں، یہودی کبھی ایک اور کبھی دوسری سلطنت کا ساتھ دیتے تھے ظاہر ہے کہ ان حالات میں وہ حطیوں کے بہت قریب آگئے ہوں گے اور حطی ہند یورپی قبائل سے متعلق تھے۔ بعد ازاں جب شاہ بابل انہیں قید کر کے بابل لے گیا تو یہ وہ زمانہ تھا جب ایران میں کہ آریاؤں کا سب سے بڑا مرکز تھا زرتشت کا نظریہ جنم لے کر پھیل چکا تھا۔ زرتشت کے ہاں روشنی اور تاریکی، نیکی اور بدی، اہرمزد اور اہرمن کی ثنویت بہت واضح تھی۔ ان میں سے اہرمزد روشنی یا نیکی کی سلطنت کا حاکم تھا اور اہرمن تاریکی اور برائی کی سلطنت کا۔ لیکن زرتشت کے ہاں اس ثنویت کے پس پشت ایک لامحدود لازوال ہستی بھی موجود ہے، جسے اس نے زیروان اکرن کا نام دیا ہے۔ گویا زرتشت کے ہاں ایک خدا کے وجود کا تصور بھی ملتا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے روح کی بقا کے تصور کو بھی پیش کیا ہے۔ جب ایران کے بادشاہ سائرس نے یہودیوں کو بابل کی قید سے رہائی دلائی تو ظاہر ہے کہ آریہ اور یہودی نظریاتی طور پر ایک دوسرے کے قریب آئے ہوں گے اور انہوں نے ایک دوسرے پر اثرات بھی مرتسم کئے ہوں گے پھر چونکہ آریہ آوارگی اور خانہ بدوشی کے ایک طویل دور سے گزر کر آئے تھے اس لیے ان کے اثرات کو ان قبائل نے ضرور قبول کیا ہوگا جو کسی نہ کسی وجہ سے خود بھی خانہ بدوشی کے عمل میں مبتلا تھے۔ بعض حالات کے زیر اثر آل ابراہیمؑ نے خانہ بدوشی اور آوارہ خرامی کا طریق اختیار کر لیا تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ انہوں نے آریاؤں کے اثرات کو بھی دوسروں کی بہ نسبت زیادہ ہی قبول کیا ہوگا اور ان کی اپنی مخصوص طرز بود و باش نے انہیں خود بھی ایک متحرک زاویۂ

نگاہ کی تخلیق میں مدد دی ہوگی۔ ویسے یہ عجیب بات ہے کہ اگرچہ چند یہودی قبائل مشعل بردار تھے، تاہم روشنی کا شعور آریاؤں کے بجائے ایشیا کی ارضی تہذیب کے بعض افراد کو ہوا، چنانچہ زرتشت خود آریہ نہیں تھا۔ اسی طرح اسرائیلی پیغمبر سامی النسل تھے اور مہاتما بدھ بھی سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں، مشعل باہر سے آیا لیکن جن شعلوں نے اس شعلے سے اکتسابِ نور کیا وہ اسی ارضی تہذیب کی پیداوار تھیں۔ یہودیوں کے ہاں روشنی کی نمو اور ایک خدا کی عبادت کے تصور کو اس لیے بھی تقویت ملی کہ طویل ہجرت کے دوران میں انہیں بے شمار مصائب کا سامنا کرنا پڑا اور حالات سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ان کے ہاں یکے بعد دیگرے پیغمبر اور رہبر پیدا ہوتے رہے۔ ایک وقت میں ایک پیغمبر یا ایک رہبر کے وجود نے بھی وحدت کے تصور کو یقیناً بہت نکھارا ہوگا۔

لیکن یہودیوں اور آریاؤں میں ایک بنیادی فرق یہ تھا کہ آریہ تو سینکڑوں (شاید ہزاروں) برس سے آوارگی اور خانہ بدوشی کے چکر میں گرفتار تھے، لیکن یہودیوں کی ہجرت ہنگامی نوعیت کی تھی اور ان کے جدِ امجد حضرت ابراہیمؑ اپنے وطن (شنعار) میں کھیتی باڑی کیا کرتے تھے۔ مثلاً آثارِ قدیمہ کے ماہرین نے بابل سے جو تختیاں برآمد کی ہیں ان میں سے ایک پر درج ہے:[1]

"ابراہیم نے ایک او کے لیے ایک بیل ابن سن سے کشتی نابایام کی معرفت لیا ہے۔"

— اور ماہرینِ آثارِ قدیمہ کا خیال ہے کہ یہ تختی اور اسی قسم کی کئی تختیاں حضرت ابراہیمؑ ہی سے متعلق ہیں۔ بہرحال یہ بات طے ہے کہ حضرت ابراہیمؑ کسی خانہ بدوش قبیلے سے متعلق نہیں تھے بلکہ اپنے وطن اُر میں رہتے تھے اور کھیتی باڑی کرتے تھے۔ جب آریاؤں نے ان کے ملک کو فتح کیا اور یہاں سے مغرب کی طرف پیش قدمی کی تو حضرت ابراہیمؑ کے قبیلے نے بھی شنعار کی زمین کو خیرباد کہہ کر خانہ بدوشی اختیار کر لی، تاہم وطن سے حضرت ابراہیمؑ کی یہ ہجرت ان کے قبیلے کے لیے کوئی مژدۂ جانفزا نہیں تھا بلکہ اس قبیلے کے افراد نے غریب الوطنی کی اس حالت کو ناپسند کیا تھا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہ آوارگی اور خانہ بدوشی کی حالت کو ترک کر کے بہت جلد زمین سے وابستہ ہو جانا چاہتے

[1] Barton-Archaeology & The Bible P.344

تھے کہ ان کے لیے وطن سے ہجرت جنت سے ہجرت کے مترادف تھی شروع زمانے میں یہوواہ کا خدا بار بار انہیں موعودہ زمین کے حصول کا یقین دلاتا تھا اور یہودیوں کے ہاں آج تک موعودہ جنت یعنی زمین کو حاصل کرنے کی خواہش بہت تیز رہی ہے اب اس خواہش کی تکمیل بھی ہو گئی ہے۔ بہرحال یہودی نہ صرف ایک خاص خطۂ زمین سے متعلق تھے بلکہ زراعت پیشہ ہونے کے باعث زمین سے ان کی وابستگی بھی نہایت توانا تھی چنانچہ ہر ہر قدم پر زمین کے لوازم ان کا راستہ روک لیتے تھے اور ان کے پیغمبروں کو اس بات کی ضرورت محسوس ہوتی تھی کہ انہیں ہدایت کریں اور خداوند قہار و دلاور پھر افزائش کی ارضی تہذیب میں نہ صرف زرخیزی کے دیوتاؤں کی پرستش عام تھی بلکہ ایک خدا کے بجائے بے شمار خداؤں کے وجود کو تسلیم کرنے کا رجحان بھی توانا تھا اور چونکہ یہودی بنیادی طور پر زراعت پیشہ تھے اور ان کے خون میں ارضی تہذیب کے تمام عناصر موجود تھے اس لیے جب بھی انہیں موقع ملتا تھا زمین اور اس کی روایات کی طرف مراجعت کی کوشش کرتے تھے۔ مثلاً جب مصر سے نکلنے کے بعد وہ کنعان میں کچھ عرصے کے لیے آباد ہوئے تو کنعان کے دیوتا بالم[1] اور بچھڑے کی پوجا کے تصورات نے ان پر گہرے اثرات مرتسم کیے۔ قرآن میں اس واقعے کی طرف ان الفاظ میں اشارہ کیا گیا ہے۔

> "اور پھر دیکھو کہ موسیٰ سچائی کی روشن دلیلوں کے ساتھ تمہارے پاس آیا لیکن جب (چالیس دن کے لیے) تم سے الگ ہو گیا تو تم بچھڑے کے پیچھے پڑ گئے اور ایمان سے منحرف ہو گئے اور تمہارے کفر کی وجہ سے تمہارے دلوں میں گوسالہ پرستی رچ گئی ہے"[2]

فی الواقعہ یہودیوں کے خون میں کوئی ایسی بات تھی کہ وہ بار بار پیغمبروں کے دکھائے ہوئے راستے سے ہٹ کر اپنے "اصل" کی طرف لوٹ جاتے تھے۔ ان کی حالت بھیڑوں کے اس گلے کی سی تھی جو صحراؤں کو چھوڑ کر ان زرخیز میدانوں کو لوٹ جانا چاہتا ہو جہاں سے وہ نکل کر آیا تھا اور یہودیوں

---

1. Balam
2. ابوالکلام آزاد، ترجمان القرآن، ص ۳۰۰

کے پیغمبران گڈریوں کے مانند تھے جو انہیں ہانک کر آگے ہی آگے لے جانا چاہتے تھے۔ شاید اسی لیے سپائی نوزا نے حضرت موسیٰ کے قوانین کو اس عصا کے مترادف قرار دیا ہے۔ جو خدا نے بے راہرووں کو سزا دینے کے لیے نازل کیا تھا۔

یہودیوں کے ہاں ایسی کچھ اور چیزیں بھی تھیں جو اس بات پر دال ہیں کہ یہودی بنیادی طور پر ارضی تہذیب سے متعلق تھے مثلاً ان کے ہاں سیم وزر اور دوسرے دنیاوی لوازم کے لیے ایک نہایت شدید خواہش ہمیشہ سے موجود رہی ہے۔ لالچ اور بے رحمی عام طور سے ان کی صفات - قرار پائی ہیں اور وہ ہمیشہ سے جنت ارضی کی تلاش میں سرگرداں رہے ہیں۔ مثلاً قرآن میں یہودیوں کے اس عقیدے کا ذکر آیا ہے کہ سود لینا ممنوع ہے لیکن غیر یہودی سے لیا جائے تو کوئی مضائقہ نہیں قرآن میں یہودیوں کے اس عقیدے کا ذکر ان الفاظ میں کیا گیا ہے۔

وَاَخْذِهِمُ الرِّبٰوا وَقَدْ نُهُوْا عَنْهُ وَاَكْلِهِمْ اَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ

(۵۹۰۴)

(اور ان کا سود کھانا حالانکہ وہ اس سے روک دیئے گئے تھے اور ان کی بات کہ لوگوں کا مال ناجائز طریقے سے کھا لیتے تھے)

اس کے برعکس آریاؤں میں تیاگ اور بے نیازی کی صفات عام تھیں اور وہ سورج کی روشنی کی تقلید میں محبت اور مناسبت کے مبلغ تھے۔ ایران کے بادشاہ سائرس (جو آریہ تھا) کی سلطنت محبت اور برداشت کے زریں اصولوں پر قائم تھی اور آریاؤں کی ان صفات کے لیے ایک مثالی حیثیت رکھتی تھی۔ پھر یہودیوں کے ہاں خدا کے خوف کا تسلط بھی اس بات پر دال ہے کہ وہ ارضی تہذیب کے اس خوف میں ابھی تک مبتلا تھے جو دراصل جنگل کی پیداوار تھا اور افریشیا کی تہذیبوں میں جس کے اثرات ابھی تک موجود تھے۔ مزید برآں یہودیوں کے ہاں اگرچہ خانہ بدوشی کے باعث ایک لیڈر، ایک پیغمبر اور ایک خدا کا تصور ابھر آیا تھا تاہم چونکہ ان کے خون میں ابھی تک ارضی تہذیب کے اثرات موجود تھے۔ اس لیے ان کے معاشرے میں بھی فرد کے بجائے سوسائٹی کو اہمیت حاصل تھی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ ان کا خدا ہمیشہ ان کے قبیلے سے مخاطب ہوتا تھا اور ہمیشہ قبیلے کو اجتماعی طور پر نجات حاصل کرنے کی تلقین کرتا تھا اور نافرمانی کی صورت میں سارے قبیلے پر عذاب نازل کرتا تھا چنانچہ ان کے ہاں فرد

کی نجات کا تصور نہ پیدا تھا کہ فرد کو اس معاشرے میں کوئی اہمیت حاصل نہ تھی بہر کیف سامی النسل قبائل
کی تمام خصوصیات۔ دنیاوی لوازم سے وابستگی، یکسانیت، جنسی تسکین کے سلسلے میں انتہا پسندی وغیرہ۔
درحقیقت ایک خطے سے معاشرے کی دین تھیں۔ یہودیوں کے ہاں بھی موجود تھیں۔ یہ تمام سلسلہ تو دو رنگ
اور خانہ بدوشی کی حالت میں رہ کر زرکار قبائل کے بہت قریب آگئے ان کے ہاں روشنی کی تلاش اور چندری
نظام کی تشکیل کا رجحان ابھر آیا اور انہوں نے کثرت کے بجائے وحدت کو اپنا مسلک بنا لیا۔ اس کے باوصف
یہودیوں کے ہاں ابتدائی دھرتی پوجا کے اثرات کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے
کہ جب حضرت عیسیٰ نے جو زرتشت کے چھ سو برس بعد ایک ایسے زمانے میں پیدا ہوئے جب ہر طرف
آریاؤں کے محبت، تیاگ اور انوار پرستی کے رجحانات عام ہو چکے تھے، ایک ایسے مذہب کا پرچار کیا جو
یہودیوں کے دنیاوی اور نسلی رجحانات کے منافی تھا تو یہودیوں نے اس کی سخت مخالفت کی۔ مثلاً
حضرت عیسیٰ نے محبت اور برداشت کا سبق پڑھایا جب کہ یہودی اپنے دشمن کی کھال تک ادھیڑ ڈالنے
کے حق میں تھے (یہیں یہ بات قابل غور ہے کہ موسوی نظام کو اگر ایک جب بیرونوں کے گلے کو رکھتا تھا
تو اس کا عصا خوف اور سزا کی علامت بن جاتا تھا جبکہ عیسوی نظام میں گڈریئے نے عصا کو ترک کر کے
پچکارنے کے عمل کو اپنا لیا تھا) پھر عیسائیت نے جنت ارضی کو بہت کم اہمیت دی بلکہ تیاگ پر زور دیا جبکہ
یہودی اس دنیا اور اس کے لوازم سے بری طرح وابستہ تھے اور تیاگ کے سخت مخالف تھے۔ آخری بات
یہ ہے کہ عیسائیت میں فرد کی نجات کا دارومدار اس کے اپنے اعمال پر تھا جبکہ یہودیوں کے ہاں فرد کے بجائے
قبیلے کو اہمیت حاصل تھی اور جنت اور عذاب کا تعلق فرد کے بجائے قبیلے کے ساتھ قائم تھا۔ دوسرے لفظوں
میں یہودیوں نے انفرادیت کے اس رجحان کو ناپسند کیا جو عیسائیت کے زیر اثر عام ہو رہا تھا۔ بہر حال عیسائیت
زمانے کے دوسرے میلانات سے نسبتاً زیادہ متاثر تھی جو خانہ بدوشی، تیاگ، بالخصوص آریاؤں کے تسلط کے تحت
عام ہو رہے تھے جب کہ یہودیوں کے ہاں دھرتی پوجا کے وہ نسلی اور آبائی رجحانات بہت توانا تھے جو ایشیا
کی ارضی تہذیب سے بالواسطہ طور پر منسلک تھے۔ ایسے حالات میں اگر یہودیوں نے حضرت عیسیٰ کو
صلیب پر چڑھا دیا تو یہ کوئی انوکھی بات نہ تھی۔

لے Hegel - The Philosophy of History

دو تہذیبوں کی آویزش

(۱)

آریاؤں کے قافلے وسطی ایشیا سے نکل کر ایران پر قابض ہو گئے تھے یہاں سے ایک طرف تو انہوں نے آرمینیا، شام اور شمالی عراق، کی جانب پیش قدمی کی (اس کا تفصیلی ذکر آ چکا ہے) اور دوسری طرف افغانستان کے راستے ہندوستان کے برصغیر میں اترتے چلے آئے ہندوستان میں آریہ ۱۵۰۰ ق۔م کے لگ بھگ داخل ہوئے۔ اس وقت ان کی زبان ویدک تھی جو ایران کی قدیم زبان اوستا سے مماثلت رکھتی ہے۔ مسلسل آوارگی کے باعث زمین سے ان کے بندھن کمزور تھے اور وہ کثرت کے مقابلے میں وحدت کے نظریے کی طرف فطری طور پر مائل تھے۔ بے شک آریاؤں کے ہاں کئی ایک دیوتا تھے لیکن ایک تو ان کی تعداد بہت کم تھی، دوسرے یہ دیوتا ارضی اور جسمانی صفات سے ایک بڑی حد تک ماورا تھے اور فطرت کے مظاہر بالخصوص روشنی، گرج، بجلی، آگ، ہوا وغیرہ کے علمبردار تھے۔

دوسری طرف ارضی تہذیبیں تقسیم اور تنوع کے اصول پر قائم تھیں اور ان میں دیوتاؤں اور دیویوں کی بے پناہ کثرت تھی۔ پھر یہ متعدد دیوتا ہر ہر قدم پر اپنے ارضی اور مادی وجود کا احساس بھی دلاتے تھے اور اس "خوف" کو متحرک کرتے تھے جو ان تہذیبوں کے رگ و پے میں جاری و ساری تھا۔ آریاؤں نے جب ہندوستان میں قدم رکھا تو وہ اس خوف سے یکسر بے نیاز تھے۔ جسم اور زمین کی زنجیریں بھی ان کے لیے بے معنی تھیں، چنانچہ ان کے ہاں چمٹنے اور سہارا لینے کے بجائے آزاد اور متحرک رہنے کی خواہش بہت توانا تھی۔

لیکن جب آریاؤں نے ہندوستان میں قدم رکھا تو انہیں ہندوستان کی قدیم دراوڑی تہذیب سے متصادم ہونا پڑا۔ یہ محض جسمانی تصادم نہ تھا بلکہ اس میں دو مختلف تہذیبیں، دو مختلف نظام ایک

دوسرے کے قریب آ گئے اور اس کے نتیجے میں آریاؤں نے (کریانگ) کی حالت میں تھے ۔ دراوڑی تہذیب سے (جو بن) کی طلب‌گار تھی، تہذیبی لین دین شروع کر دیا۔ یوں یہی زمین سے وابستہ معاشرہ و ثقافت لائے۔ آوارہ گرد اور خانہ بدوش کے معاشرے کی بہ نسبت زیادہ رنگا رنگ اور زود یا دیر اسے اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے اپنا لچھ...١٥٠٠ ق م سے ...٩ ق م تک آتے آتے آریاؤں نے دراوڑی تہذیب پر اپنے اثرات مرتسم کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے بہت سے اثرات خود بھی قبول کر لیے تھے اور ان پر زمین کا وہ جادو اثر انداز ہونے لگا تھا جس میں دراوڑی تہذیب قدیم زمانے ہی سے گرفتار تھی۔ یہ اثرات کیا تھے؟ اور آریاؤں نے ان اثرات کے جوئے کو اتار پھینکنے کے لیے کیا اقدامات کیے۔ ان کا ذکر آگے آئے گا۔ فی الحال یہ دیکھنا چاہیے کہ دراوڑی تہذیب کن عناصر سے مرتب ہوئی تھی اور اس کے "جادو" کی نوعیت کیا تھی؟

عام طور سے دراوڑی تہذیب سے مراد جنوبی ہند کی تہذیب لی جاتی ہے لیکن جب آریاؤں نے ہندوستان پر حملہ کیا تو اس تہذیب کا سب سے بڑا مرکز وادیٔ سندھ تھا اور یہ تہذیب ہمالہ کے دامن سے لے کر بلوچستان اور گجرات کاٹھیاواڑ تک پھیلی ہوئی تھی۔ چونکہ گنگا کا میدان زمین کا وہ ٹکڑا ہے جو سب سے آخر میں سمندر سے ابھرا اس لیے اس خطۂ زمین پر تہذیبی اقدام بھی نسبتاً دیر کے بعد نمودار ہوا اور دراوڑی تہذیب اس میدان کے بجائے پنجاب، سندھ، کاٹھیاواڑ اور جنوبی ہند میں پروان چڑھی۔ دراوڑی تہذیب بجائے خود دو اتفاقی نسلوں کے تصادم اور انضمام کی پیداوار تھی۔ ہندوستان کے قدیم ترین باشندے پروٹو آسٹرالائیڈ[1] نسل کے لوگ تھے۔ ان کی ناک چپٹی اور ہونٹ موٹے موٹے تھے۔ آریاؤں کی آمد سے ہزاروں برس قبل بحیرۂ روم کے علاقے کی ایک نسل نے ہندوستان کی طرف ہجرت کی۔ یہ تنگ ناک، لمبوترے سر اور اکہرے بدن کے لوگ تھے۔ یہ دو نسلیں جب آپس میں ٹکرائیں تو ان کے تصادم سے دراوڑی نسل نے جنم لیا۔ ہڑپہ کلچر میں ان دونوں نسلوں کا وجود ثابت ہو چکا ہے مگر بعض محققین کا تو یہ خیال ہے کہ ہڑپہ اور موہنجو دڑو کی زبان قدیم تامل ہی کی ایک صورت تھی۔ پروٹو آسٹرولائڈ نسل کے لوگ زیادہ تر جنگل کے باسی تھے اور ان پر مذہب الارواح کا بہت گہرا

---

[1] Proto-Astratoide

اکثر تعداد چونکہ لوگ زمین سے وابستہ تھے اس لیے زمین کی زرخیزی نے بھی ان پر اثرات مرتسم کیے تھے۔ دوسری طرف بحیرۂ روم کے علاقے کی نسل مسلسل سفر اور ہجرت میں مبتلا ہو کر ایک ہی ہیئت میں ڈھل چکی تھی اور اس کے ہاں یقیناً پدری نظام کے کچھ آثار بھی پیدا ہو چکے ہوں گے جب یہ دونوں تہذیبیں آپس میں ٹکرائیں تو گویا دھرتی کو بیج اور زمین کو آسمان کا قرب حاصل ہو گیا اور اس ملاپ سے دراوڑی تہذیب پیدا ہوئی جو ایک ارضی اور مادری تہذیب تھی اور جس پر مادری نظام کی چھاپ پوری طرح ثبت تھی۔ چونکہ جنگل کا خوف اور زمین کا تحفظ اس دراوڑی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھا اس لیے یہ کہنا ممکن ہے کہ یہ تہذیب افریشیا کی مادری تہذیب ہی کا ایک حصہ تھی۔

وادیٔ سندھ کی اس دراوڑی تہذیب نے ۲۵۰۰ اور ۳۰۰۰ ق م کے درمیانی عرصے میں اپنے قدم پوری طرح جما لیے تھے یہ ایک ایسا منظم اور مرتب معاشرہ تھا جسے شہد کی مکھیوں کے چھتے سے تشبیہ دی جا سکتی ہے۔ نہ صرف یہ کہ اس دراوڑی تہذیب کے شہر (بالخصوص ہڑپہ اور موہنجو ڈرو) شہد کے چھتوں کے مانند تھے، بلکہ اس معاشرے میں فرد بھی ایک بے نام جزو کی طرح "کل" کے ساتھ چپکا ہوا تھا۔ وادیٔ سندھ کی اس تہذیب کے شہر بڑی بڑی فصیلوں میں گھرے ہوئے تھے، بازار اور گلیاں قطار اندر قطار چاروں طرف پھیلی ہوئی تھیں اور مکانات ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح جڑے ہوئے تھے جیسے سہمے ہوئے کبوتر ہوں بعینہٖ جیسے اس معاشرے کے افراد کسی انجانے خوف کے تحت ایک دوسرے کے بہت قریب آ گئے تھے اور اپنی انفرادیت کو ترک کر کے کل کے نظم و ضبط میں یکسر گم ہو چکے تھے۔ ان کے مکانات کھڑکیوں سے ناآشنا تھے۔ یہ چیز بجائے اس بات پر دال ہے کہ فرد کا ابھی وہ "روزن" منکشف نہیں ہوا تھا جس کی مدد سے وہ اپنی انفرادی حیثیت میں خارج کا جائزہ لے سکتا۔ اس معاشرے میں زندگی اور اس کے لوازم سے فرد کی وابستگی بہت مضبوط تھی۔ زیورات، اشیاء اور کھلونوں کی فراوانی تھی، بالخصوص کھلونوں کا وجود اس بات کا بین ثبوت ہے کہ یہ ایک خوشحال، کھاتا پیتا، آسودہ و شاداں معاشرہ تھا۔ ایک ایسا معاشرہ جو مادی ترقی کے ایک خاص مقام پر پہنچ کر رک گیا تھا اور جس کی نظروں میں زندگی اور اس کی رعنائیاں ایک بے بہا نعمت سے کسی طور کم نہ تھیں۔ موت کا خوف ان لوگوں پر

بہر طور یہ مسلّمہ تھا کہ موت ان کی حیاتِ عزیز کو آنِ واحد میں ختم کر سکتی تھی۔ بہر کیف جہاں ایک طرف یہ لوگ اپنی جان و مال کی حفاظت کے لیے بڑے بڑے شہروں کی فصیلوں کے پیچھے دبک کر بیٹھ گئے تھے۔ وہاں انھوں نے موت کی نفی کرنے کے لیے اسے محض ٹھہراؤ اور زندگی کے ایک عارضی وقفے کا مترادف قرار دے دیا تھا۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ وہ اپنے مُردوں کو دفن کر دیتے تھے اور ان کے پاس آسائش کا ضروری سامان بھی رکھ دیتے تھے تاکہ انھیں آئندہ زندگی میں کسی قسم کی تکلیف کا سامنا نہ ہو۔ دوسرے ان کا یہ عقیدہ تھا کہ انسان مرتا نہیں بلکہ اس کی روح درختوں اور جانوروں میں منتقل ہو کر پھر ایک روز انسان کے جسم کا لبادہ اوڑھ لیتی ہے۔ ورثے کا یہ طریقِ کار اور روح کا ایک جسم سے دوسرے جسم میں منتقل ہونے کا یہ انداز بیج کے طریقِ کار سے مماثل تھا اور قیاس غالب ہے کہ بیج کے طریقِ کار ہی سے انھوں نے زندگی کا یہ تصور بھی اخذ کیا ہوگا۔ بہرحال دراوڑی تہذیب میں یہ ایک نہایت مضبوط عقیدہ تھا جو بعد ازاں نکھر سنور کر مسئلہ تناسخ کی صورت میں نمودار ہوا اور ہندومت کا ایک لازمی جزو قرار پایا۔

وادیِ سندھ کی اس دراوڑی تہذیب میں جسم کو بڑی اہمیت حاصل تھی ممکن ہے شہری زندگی میں جسمانی طور پر ایک دوسرے کے بہت قریب آنے سے بھی جسم کا تصور ان پر مسلّط ہو چکا ہو۔ تاہم اصل بات شاید یہ ہے کہ جو معاشرہ زمین سے وابستہ ہوتا ہے اس پر لازماً جسم اور اس کے تقاضے مسلّط ہو جاتے ہیں۔ یوں بھی دراوڑی تہذیب مادری نظام سے وابستہ تھی اور چونکہ عورت جسم اور اس کے تقاضوں کے لیے ایک علامت کی حیثیت رکھتی ہے اس لیے اس معاشرے پر بھی لازماً بصارت کے بجائے چھونے، نظنے، چکھنے اور سونگھنے کی حسّیات ہی حاوی تھیں۔ موہنجوڈارو اور ہڑپہ کی کھدائی میں نہ صرف ماتا دیوی کے بے شمار مجسمے برآمد ہوئے ہیں بلکہ رقاصاؤں کے بُت بھی ملے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ رقاصائیں مندروں کی دیوداسیاں تھیں اور اسی روایت نے آگے چل کر ہندومت میں دیوداسی کے تصور کو رائج کیا۔ نیز اس معاشرے میں تخیل کا ایک بہت بڑا وسیلہ تھا اور جوئے بازی کا وہ رجحان جس پر ہندوؤں کی بہت سی مقدس کہانیوں کی اساس قائم ہے اس معاشرے میں بہت عام تھا۔ رقاصاؤں کے علاوہ ننگی عورتوں کے بھی ایسے بہت سے بُت ملے ہیں جن میں عورت کے حاملہ یا ماں ہونے کا گمان ہوتا ہے۔ یہ بات بجائے خود قابلِ غور

کی اس روایت سے متعلق ہے جو جنگل کے معاشرے کا ایک ضروری عنصر ہے اور جس کے نشانات دراوڑی تہذیب میں عام طور پر ملتے ہیں۔ ہڑپہ کی یہ روایت اس لیے بھی بہت اہم ہے کہ ایک طرف یہ جسم کے تسلسل کی نشاندہی کرتی ہے اور دوسری طرف اسے سامنے رکھ کر ہندو آرٹ میں ننگے جسموں کی نمو و ارتقاء کو بہتر طریق سے سمجھا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں دراوڑی تہذیب میں لنگ کے تصور کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور ایسے بہت سے نکلے برآمد ہوئے ہیں جو شولنگ کی ابتدائی صورت کے مظہر ہیں۔ دراوڑی تہذیب میں نہ صرف عورت اور مرد کے جسموں کو نمایاں کرنے کا رجحان قوی تھا بلکہ اس کوشش میں زرخیزی کے تصور کو اجاگر کرنے کی سعی بھی شامل تھی۔[1]

ہڑپہ کی اہم ترین قابلِ پرستش ہستی سینگوں والا دیوتا تھا۔ یہ دیوتا سمادھی کے آسن میں بیٹھا ہوا ہے اس کا جسم بالکل ننگا ہے۔ اس کے چاروں طرف جنگلی جانور ہیں اور اس کے سر پر سینگوں کے علاوہ پودوں جیسی چیزیں بھی اگی ہوئی ہیں۔ قرائن کہتے ہیں کہ یہ زرخیزی کا دیوتا ہے اس کے چہرے پر بچے جیسی کرختگی اور درشتی ہے اور اس کے دائیں اور بائیں جانب ایسے ابھار ہیں جو سر جان مارشل کی رائے میں دراصل دو مزید چہرے ہیں گویا اس دیوتا کے کل تین چہرے ہیں۔ سینگوں والے اس دیوتا کا حلیہ شیو سے اس قدر مشابہ ہے کہ مارشل نے اسے جنسی ورتی کے ساتھ شیو کی ابتدائی صورت قرار دیا ہے۔ سینگوں والا یہ دیوتا شیو کی اس صورت کا مظہر ہے جس میں اسے پشوپتی یعنی درندوں کے دیوتا کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔[2]

سینگوں والے اس دیوتا ہی کے گرد جنگلی جانور نہیں دکھائے گئے ہیں بلکہ ہڑپہ کلچر میں تو جنگلی جانوروں مثلاً ہاتھی، شیر، چیتا، ہرن، زیبرا وغیرہ کی تصویر کشی ایک عام رجحان کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ بیل کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس کی تصویر کشی میں بڑی فنی صناعت کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔ ان جانوروں کو خوراک ڈالنے کا رجحان اس بات پر دال ہے کہ جانور کے وجود کو دراوڑی کے مذہب کے سلسلے میں بڑی اہمیت حاصل تھی۔ گویا جہاں ایک طرف بیل کی پوجا کا تصور زرخیزی

---

[1] Basham - The Wonder That Was India, P.23

[2] Sir Mortimer Wheeler - The Indus Civilization, P.78

کے تصورات کا مظہر ہے۔ وہاں جانوروں سے عام وابستگی کا رجحان قدیم جنگلی تہذیب کا اثر ہی ہے۔ جانوروں اور پودوں کو اہمیت دینے کا رجحان قدیم ہندوستانی تہذیب میں اس درجہ سرایت کر چکا تھا کہ بعد ازاں جب سانچی، امراوتی اور گپتا تہذیب نے نئی بالیدگی حاصل کی تو اس میں جانور اور درخت کی تصویر کشی کو بطور خاص بڑی توجہ ملی۔ ہڑپہ کلچر میں "مقدس درخت" کا تصور بھی ملتا ہے۔ آگے چل کر یہی تصور "بدھ" کے مقدس درخت کو عرفان و انکشاف کے سلسلے میں ایک اہم علامت کے روپ میں پیش کرنے کا باعث ثابت ہوا۔ ہڑپہ کلچر کی ایک اور اہم خصوصیت جسم کو پاک صاف کرنے کا رجحان تھا؛ چنانچہ موہنجودڑو کی کھدائی میں ایسے تالاب ملے ہیں جو عوام کے نہانے کے لیے استعمال ہوتے تھے۔ دنیا کی کسی اور قدیم تہذیب میں یہ چیز موجود نہیں۔ گویا جسم کو آلودگیوں سے پاک صاف کرنے کا رجحان دراوڑوں کے ہاں جنم لے چکا تھا اور ان کے مذہب کی پرواز بھی شاید اس سے آگے نہیں تھی لیکن دراوڑی خون میں یہ تصور اس درجہ سرایت کر چکا تھا کہ بعد ازاں یہ ہندومت کا ایک اہم عنصر قرار پایا؛ چنانچہ ہندومت میں نہ صرف گنگا اشنان کی روایت وجود میں آئی بلکہ گنگا کے سلسلے میں یہ تصور بھی رائج ہو گیا کہ دیوتاؤں نے گنگا کو آسمان سے محض اس لیے اتارا تھا کہ زمین کو پوتر کیا جا سکے۔

بحیثیت مجموعی وادیٔ سندھ کی دراوڑی تہذیب ایک ایسا منضبط اور منظم معاشرہ تھا جو ایک طرف تہذیب الارواح اور دوسری طرف مادہ پرستی کے رجحانات سے متاثر تھا۔ جسم پرستی پر مستقل تھا۔ زرخیزی کے تصور کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ اور لوگ زندگی اور اس کے لوازم سے لذت حاصل کرنے کی طرف بے حد مائل تھے۔ اس زاویۂ نظر کے پس پشت ایک ازلی وابدی "خوف" ان کے رگ و پے پر مستقل تھا؛ دراوڑ کے بیشتر اعمال بالواسطہ یا بلاواسطہ اسی خوف ہی سے متاثر تھے چونکہ جسم، زمین اور عورت کو اس تہذیب میں مرکزی حیثیت حاصل تھی اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ دراوڑی تہذیب دراصل دھرتی پوجا کے تصور کی مظہر تھی۔

(۲)

ایک پودے کی طرح زمین میں جڑیں اتارنے اور زندگی کے ایک خاص سانچے میں ڈھل جانے کے باعث دراوڑی تہذیب پر انجماد مسلط ہو چکا تھا لیکن اس تہذیب سے آریاؤں کے جو قافلے متصادم ہوئے، ان کے ہاں ذہنی اور جسمانی تحرک بہت نمایاں تھا، پھر آریہ ذات پات کے تصور سے بھی ناآشنا تھے جب کہ دراوڑی تہذیب شہروں، بستیوں، مکانوں اور ذاتوں میں منقسم تھی۔ تقسیم اور کثرت نیم بارانی خطوں کا طرۂ امتیاز بھی ہے اور اسی چیز نے دراوڑی معاشرے پر اس طور اثرات مرتسم کیے تھے کہ وہ شہد کے چھتے کی طرح لاتعداد سوراخوں میں منقسم ہو چکا تھا۔ بے شک جب آریہ ہندوستان میں وارد ہوئے تو اپنے ساتھ ایک سادہ سا طبقاتی تقسیم کا تصور بھی لائے تھے جسے وسطی ایشیا میں ان کے قدیم بادشاہ ویم نے قائم کیا تھا اور جس کے اثرات قدیم ایران میں بھی عام تھے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ نسل اور پیدائش کی بنا پر تقسیم در تقسیم کا وہ تصور ان کے ہاں ناپید تھا جو قدیم دراوڑی تہذیب میں عام ہو چکا تھا۔ بہرحال ذات پات کے سنگلاخ قوانین نے دراوڑی تہذیب سے سیمابیت اور تحرک کی صفات چھین لی تھیں اور یہ معاشرہ ارتقا کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد بے حس و حرکت ہو چکا تھا۔ دوسری طرف آریاؤں کے ہاں مسلسل سفر کے باعث ایک فطری بے قراری کا رجحان عام تھا۔ یوں بھی ٹھہرا ہوا معاشرہ زمین سے بڑی طرح وابستہ ہوتا ہے اور اس کے تصورات زمینی مظاہر ہی سے تشکیل پذیر ہوتے ہیں جب کہ متحرک معاشرہ غیر ارضی مظاہر سے قریب تر ہوتا ہے اور اس کے تصورات کی نوعیت بھی عام طور سے غیر ارضی ہوتی ہے۔ آریا جب ہندوستان میں وارد ہوئے تو ان کے ہاں غیر ارضی دیوتاؤں مثلاً وائی، آدتیس، اوشا، وشنو، اندرا اگنی

سوریہ، وایو وغیرہ کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ ان میں سے دیاؤس جو یونانیوں میں زیوس کا ہم پلہ تھا کا منصب پتا کا سا تھا اور وہ آسمان کا دیوتا تھا۔ ادتی تمام دیوتاؤں کی ماں تھی لیکن اس کا مزاج بھی ارضی نہیں تھا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ادتی، ذات لامحدود، کا عکس تھی اور اس کے سراپا میں آریاؤں نے کائنات کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کی تھی۔ ورن اور اس کا بھائی مترا بھی آسمان کے دیوتا تھے۔ ورن صاف آسمان کا علامتی مظہر تھا اور ایک کمبل یا سائبان کی طرح اس نے ہر شے کو اپنے سائے میں سمیٹ رکھا تھا۔ اسے کائنات کے نظم و ضبط کے محافظ کا منصب حاصل تھا۔ سوریہ سورج دیوتا تھا اور آریاؤں کی انوار پرستی کا سب سے بڑا مظہر۔ اگنی آگ سے متعلق تھا اور آگ کو خانہ بدوش کی زندگی میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ وایو ہوا کا دیوتا تھا اور ہوا کی آوارہ خرامی آریہ کی خانہ بدوشی سے ہم آہنگ تھی۔ بہر حال آریاؤں کے دیوتا آسمان سے متعلق تھے اور ایک مبہم نظام کی پیداوار تھے۔ تاہم آریاؤں کے ان دیوتاؤں کی تخلیق اور اہمیت کے سلسلے میں آسمان سے زمین پر آنے کی کہانی واضح طور پر ابھری ہوئی ملتی ہے مثلاً ہندوستان میں داخل ہونے اور دراوڑی تہذیب کی ارضی کیفیات میں اسیر ہونے سے قبل ان کے ہاں صاف اور بے داغ آسمان اور کائنات کی لامحدود وسعت کا وہ تصور زیادہ توانا تھا جو وسط ایشیا کے خشک موسمی حالات کا اولین تقاضا تھا لیکن جب آریہ ہندوستان میں داخل ہوئے اور یہاں کے نیم بارانی مزاج سے آشنا ہوئے تو ان کے دیوتا بھی آسمانی رفعتوں سے اتر کر اس درمیانی فضا میں آ گئے جہاں بادل ہاتھیوں کی طرح آوارہ پھرتے اور دھاڑتے تھے جہاں بجلی چمکتی تھی اور بادلوں پر سورج کی شعاعوں کے پڑنے سے آسمان پر رنگوں کی ایک جوالا پھوٹ بہتی تھی۔ چنانچہ رگ وید کے ان حصوں میں جو پنجاب اور اس کے ملحقہ علاقوں میں تخلیق ہوئے اندر اور رودر ابھر کر نمایاں ہو گئے۔ جغرافیائی حالات کی تبدیلی سے قطع نظر پنجاب میں داخل ہوتے ہی آریاؤں کو یہاں کے دراوڑی باشندوں سے متصادم ہونا پڑا اور اس لیے یہ حیرت طلب نہیں کہ انھوں نے تنظیم، پھیلاؤ اور شانتی کے دیوتاؤں کے بجائے جنگجو، تیز اور جنگی دیوتاؤں کی ضرورت محسوس کی تاکہ دشمن کا مقابلہ کیا جا سکے۔ بہر حال اندر اور رودر آسمان کی رفعتوں کے نہیں بلکہ زمین پر جھکے ہوئے آسمان کے دیوتا تھے گویا جہاں ورن صاف آسمان کا دیوتا تھا وہاں اندر اور رودر ابر آلود آسمان سے متعلق تھے۔ پھر اندر اور رودر میں بھی فرق تھا۔ اندر آریاؤں کا محافظ تھا اور نہ صرف دشمن پر فتح ہی نہیں بلکہ زندگی کی نعمتیں مثلاً دودھ، گھی اور بارش بھی عطا کرتا تھا۔ دوسری طرف

اندر سنگ دل اور بے رحم تھا اور زمین کے باسیوں کے ہاں خوف کی تحریک کرتا تھا گویا اندر آسمان کا وہ حصہ جو رنگ اور برق اور آندھیوں ایسے مظاہر سے متعلق تھا، اندر کا روپ تھا جب کہ اسی آسمان کا وہ حصہ جو بجلی بن کر زمین پر گرتا اور اس کے باسیوں کو خاکستر کر دیتا تھا رودر سے متعلق تھا۔ گویا یوں کہ ان دیوتاؤں میں اگر رگ وید کے آخری حصے کے ان دیوتاؤں کو بھی شامل کر لیا جائے جو زمین اور اس کے مظاہر سے متعلق تھے تو صاف محسوس ہوگا کہ آریہ ہندوستان میں آنے کے بعد آسمان سے اتر کر زمین پر آ گئے تھے اور ان پر زمین کا جادو پوری طرح چل گیا تھا۔ بہر حال آریاؤں کے تقریباً تمام پرانے دیوتا خیر اور نیکی مظاہر سے متعلق تھے۔ رگ وید میں دیو کا جو لفظ بار بار استعمال ہوا ہے لفظ دیو سے ماخوذ ہے جس کے معنی روشنی کے ہیں۔ گویا آریاؤں کے دیوتا دراصل روشنی کی علامت تھے اور زمین کے بجائے آسمان سے ان کا تعلق قائم تھا۔ ایران میں آتش پرستی کے اس تصور نے بہت عرصہ بعد زرتشت کے اس نظریۂ ثنویت کو جنم دیا جس کے مطابق روشنی تمام خوبیوں کا گہوارہ تھی جب کہ اندھیرا تمام برائیوں کی آماجگاہ تھا۔ روشنی اور تاریکی کی اسی ثنویت نے نیکی اور بدی کے تصورات کو ابھارا۔ ویدک دور کے آریاؤں کے ہاں بھی یہ اخلاقی نقطۂ نظر خاصا مضبوط نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر رگ وید میں مقامی باشندوں کو بڑی نفرت سے 'داس' کے نام سے پکارا گیا ہے اور اس بات کا اظہار ہوا ہے کہ یہ لوگ گندے، مکروہ صورت اور ننگ' اور شِشن دیو کے پجاری ہیں۔ رگ وید میں ہندوستان کے قدیم باشندوں میں سے داس کے علاوہ پنی کا ذکر بھی ملتا ہے۔ آریاؤں کے ہاں پنی کے خلاف اس قدر نفرت کا اظہار نہیں ہوا جتنا داس کے خلاف۔ تاہم رگ وید میں لکھا ہے کہ پنی مویشیوں کی چوری کرتے اور دریاؤں کے کنارے پر رہتے تھے۔ عجیب بات ہے کہ آج بھی پنجاب میں دریاؤں کے کناروں پر رہنے والے لوگ مویشیوں کی چوری میں خاصے مشتاق ہیں۔

آریاؤں کے ہاں جسم اور زمین سے وابستگی کی کمی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ وہ مردوں کو زمین میں دفن نہیں کرتے تھے بلکہ انہیں جلا دیتے تھے۔ ان کے نزدیک آگ یا روشنی زندگی کا آغاز بھی تھی اور انجام بھی اور اس لیے وہ مردے کو جلا کر گویا آگ میں تحلیل کر دیتے تھے۔ آریاؤں کا یہ جذبہ

Basham - The Wonder That Was India P.32 ۱

قطعاً غیر ارضی تھا جب کہ دراوڑوں کی مادی تہذیب میں مربوط ہو کر زمین میں داخل کرنے کا رجحان عام تھا۔ دراصل آریہ ایک ایسی پگڈنڈی پر سفر کرنے کے عادی تھے جس پر دور تک کسی سنگِ میل کا کوئی نشان تھا اور جسے کوئی منزل ہی منقطع کرتی تھی۔ دوسری طرف دراوڑ زمین کے ساتھ وابستہ ہونے کے باعث ہر قدم کو منزل اور ہر سنگِ میل کو سجدہ گاہ تصور کرتے تھے۔ چنانچہ بت پرستی دراوڑی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھا جب کہ قدیم آریہ بت پرستی کو سخت نفرت کی نظروں سے دیکھتے تھے۔ یوں بھی بت پرستی کا تصور مادری نظام ہی میں پروان چڑھتا ہے۔ بچوں کے لیے ان کی ماں سب سے بڑا بت ہے جس کی وہ دیوانہ وار پوجا کرتے ہیں۔ دوسری طرف پدری نظام میں پوجا، بندھن اور وابستگی کے تصورات ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں اور انفرادیت، آزادی اور تحرک کے میلانات در آتے ہیں۔ ایسی صورت میں اگر آریاؤں کے ہاں بت شکنی کا تصور ابھرا اور ان کے دیوتا اندر نے یکے بعد دیگرے پُروں (دراوڑوں کے شہر پُر کہلاتے تھے اور آج بھی ہندوستان اور پاکستان کے بیشتر شہروں کے نام "پور" پر ہی ختم ہوتے ہیں جیسے شاہ پور، نگر، داسپور وغیرہ) کو تہِ تیغ کر ڈالا تو یہ کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔

آریہ خارجی تھے اور دراوڑ مشترع، تاہم زمین سے وابستہ ہونے کے باعث دراوڑوں کا کلچر آریاؤں کے کلچر سے زیادہ گہرا رنگ تھا۔ کلچر پودے کے مانند ہے اور اپنا خون دھرتی سے حاصل کرتا ہے۔ چنانچہ وہ دھرتی کی صفات کو اپنے اندر جذب بھی کر لیتا ہے۔ اگر اس پودے کو ایک خطے سے اکھاڑ کر کسی دوسرے خطے میں لگایا جائے تو قدرتی طور پر نئے خطے کی صفات اس کے رگ و پے میں سرایت کر جائیں گی اور دیر یا بدیر اس کے مزاج کو بھی ایک بڑی حد تک بدل ڈالیں گی۔ بالکل یہی کچھ آریاؤں کے ساتھ بھی ہوا۔ وہ خانہ بدوش تھے اور اپنے کلچر کو گویا اٹھائے اٹھائے پھرتے تھے لیکن اس کلچر کو بارور ہونے کے لیے "دھرتی" کی ضرورت تھی۔ آریہ جب ہندوستان میں وارد ہوئے تو سر سبز و شاداب میدانوں نے ان کا سواگت کیا اور وہ آہستہ آہستہ زمین کی خوشبو اور جادو میں گرفتار ہوتے چلے گئے۔ چنانچہ ان کے کلچر کے پودے نے ہندوستان کی سرزمین میں اپنی جڑیں اتار کر خون حاصل کرنا شروع کیا اور آریاؤں نے دراوڑی کلچر کے ان تمام مظاہر کو اپنانا شروع کر دیا جن سے آغازِ کار میں انھوں نے نفرت کا اظہار کیا تھا۔ مثلاً آریہ ہندوستان میں آنے کے

کچھ ہی عرصہ بعد ذات پات کے تصور سے متاثر ہو گئے۔ آغازِ کار میں انہوں نے ایک سادہ سا طبقاتی تقسیم کا تصور قبول کیا تھا لیکن جب انہوں نے ہندوستان کے موسم اور آب و ہوا سے متاثر ہو کر ہم آہنگ کیا تو گروہوں اور ذاتوں میں تقسیم ہوتے چلے گئے (آج یہ تعداد تین ہزار تک پہنچ چکی ہے) تقسیم اور تنوع ہندوستانی کلچر کا ایک امتیازی وصف بھی ہے! چنانچہ جہاں ابتداء میں آریاؤں کے دیوتا غیر ارضی صفات کے مالک اور تعداد میں محدود تھے۔ وہاں ویدوں کے آخری دور تک آتے آتے (جو ۱۰۰۰ ق م کے لگ بھگ ہے) ان کے دیوتاؤں اور ارضی دیویوں کی تعداد میں بے تحاشا اضافہ ہو چکا تھا بلکہ اب ارضی صفات کے مالک دیوتا ان کے ہاں پرستش زیادہ پانے لگے تھے۔ مثلاً رودر جو اخلاقی ضوابط سے بے نیاز تھا اور وشنو جو بھلائی کی علامت تھی اور یم جو مُردوں کا بادشاہ تھا اور واک جو دھن دولت اور تقریر کی دیوی تھی اور پرتھوی جو دھرتی کی دیوی تھی اور ارنیانی جو جنگل کی دیوی تھی۔ یہ تمام دیویاں اور دیوتا پس منظر سے نکل کر سامنے آ چکے تھے۔ آغازِ کار میں آریہ ویدی نظام کے زیر اثر زیادہ تر دیوتاؤں ہی کی پرستش کرتے تھے لیکن بعد ازاں دیویاں جو مادری نظام کی علمبردار تھیں ابھر کر سامنے آتی چلی گئیں۔ نئے دیوتاؤں اور دیویوں کے عقب میں ٹونے ٹوٹکے، پوجا کے طریق اور جادو کی رسمیں بھی ان کے کلچر میں در آنے لگیں مثلاً اتھروید جو رگ وید اور یجروید کے بعد مرتب ہوا تہذیب الارواح سے متاثر تھا اور اس میں جادو کی رسمیں اور ٹونے ٹوٹکے کثیر تعداد میں شامل تھے۔ ۱؎ یہ بھی ارضی تہذیب کا ایک واضح اثر تھا (آج بھی بھارت اور پاکستان میں ٹونے ٹوٹکے، تعویذ گنڈے، قبر پرستی اور پیر پرستی کا رجحان اسی دراوڑی تہذیب کا مظہر ہے) مادہ پرستی اور بے عملی کے ایسے بہت سے مظاہر آریاؤں کے کلچر میں شامل ہو گئے تھے۔ ان مظاہر کے علاوہ ارتھ شاستر اور کام سوتر بھی جن میں سے موخر الذکر خاص طور پر اہم ہے کہ جنسی مسائل سے متعلق ہے اور جسم کی لذت کو تمام تر اہمیت تفویض کرتا ہے اسی طرح رگ وید کے آغاز میں تو یہ تصور ملتا ہے کہ موت کے بعد انسان پتاؤں کی دنیا میں چلا جاتا ہے لیکن اسی رگ وید کے آخری حصوں میں یہ تصور ابھر آیا کہ موت

۱؎ Zenaide-A-Ragozin - Vedic India P.118

کے بعد انسانی روح پودے یا جانور میں منتقل ہو جاتی اور پھر دوبارہ انسان کے روپ میں جنم لیتی ہے۔ اپنشد اور بدھ مت میں مسئلہ تناسخ کی خواہی ابتدائی تصور سے ماخوذ ہے جو تہذیب الارواح کا ایک ضروری عنصر ہے اور جس کے آثار دراوڑی تہذیب میں عام طور سے ملتے ہیں۔

رگ وید کے آخری حصے تک آتے آتے آریاؤں کے اخلاقی ضوابط خاصے کمزور ہو گئے تھے مذہبی عقائد میں بت پرستی کا رجحان اب عام ہونے لگا تھا۔ گویا آریاؤں کے آسمان سے زمین پر گرنے کی ایک واضح صورت تھی۔ عام زندگی میں اخلاقی گراوٹ جسم اور اس کے تقاضوں کو قبول کرنے کے رجحان میں مضمر تھی، چنانچہ آریاؤں کے اس ویدک دور کے خاتمے سے لگ بھگ چارواک کا مادی نقطۂ نظر ابھر کر سامنے آچکا تھا۔ چارواک روح کی بقا کے تصور سے منکر تھا اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا تھا۔ چارواک کے اس مکتبۂ فکر کے ساتھ ساتھ سانکھیا مکتبۂ فکر کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ یہ وحدت کے بجائے کثرت کا علمبردار تھا اور ویدک دور کے آخری ایام میں خاصا توانا ہو چکا تھا۔ چونکہ کثرت کا تصور دراوڑی تہذیب کا ایک وصف تھا اس لیے اس مکتبۂ فکر کو بھی دراوڑی اثرات کے تحت ہی شمار کرنا چاہیے اس کے علاوہ گوساکر اور کیساکیلی کے مکاتب فکر بھی اخلاقی ضوابط کی افادیت سے یکسر منکر تھے۔[1]

مجموعی اعتبار سے اگرچہ آغاز میں آریاؤں کے ہاں ایک مستقل تحریک کے زیر اثر دھرتی اور اس کے لوازم سے بے نیاز رہنے کا رجحان عام تھا تاہم جیسے ہی زیادہ عرصہ گزرا اور آریہ ہندوستانی دھرتی کی باس کو قریب سے سونگھنے لگے تو دھرتی کا جادو ان کے رگ و پے پر مسلط ہو گیا اور وہ وحدت کے بجائے کثرت، روح کے بجائے جسم اور بت شکنی کے بجائے بت پرستی کی طرف مائل ہوتے چلے گئے اور ایک مستقل خوف ان پر پوری طرح چھا گیا ہی نہیں بلکہ دین میں، بقول چاول اور میل ملاپ کے ضمن میں بھی انہوں نے دراوڑی تہذیب کے اثرات کو عام طور سے قبول کرنا شروع کر دیا۔ چنانچہ ویدک میں بہت سے ایسے الفاظ اور آوازیں درآئیں جو کسی اور ہند یورپی زبان میں موجود نہیں۔ قیاس غالب ہے کہ یہ بھی دراوڑی تہذیب اور زبان ہی کا اثر تھا۔

---

[1] S.N. Das Gupta - The Legacy of India, P.114

(۳)

وسطی ایشیا سے مغرب اور جنوب مغرب کی طرف آریاؤں کی یلغار تاریخ تہذیب کا ایک اہم واقعہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ آریہ ذہنی طور پر دوسرے خانہ بدوشوں سے کہیں زیادہ متحرک تھے اور اگرچہ ارضی تہذیبوں کے جادو نے ان پر گہرے اثرات مرتسم کئے تاہم اس جادو کی نوعیت تنی ذہنی ولمن کے اس جادو سے مختلف نہیں تھی جس میں مرد عارضی طور پر گرفتار ہو جاتا ہے لیکن جس سے بعد ازاں وہ آزاد ہونے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ دراصل اس بات کا تمام تر دارومدار مرد کے کردار پر ہے کہ وہ کب تک عورت کے جادو نگر میں بے حس و حرکت رہتا ہے۔ آریہ عام سے خانہ بدوش نہ تھے بلکہ سوچ کی بالغ نظری کے باعث ان کے کردار میں انفرادیت پیدا ہو چکی تھی۔ چنانچہ دراوڑی تہذیب کے جادو میں گرفتار ہونے کے بعد یعنی ۱۰۰۰ ق م کے لگ بھگ ان کے ہاں عورت کے زندان اور دھرتی کے بندھن سے آزاد ہونے کا وہ رجحان ابھرا جو سب سے پہلے اپنشدوں کے فلسفے کو وجود میں لانے کا باعث ثابت ہوا۔ دراصل ویدک دور کے بعد سے آج تک دو برقی رَو ہندوستان میں عام طور پر متحرک رہی ہیں۔ ان میں سے ایک لہر تو آریائی مزاج کی لہر ہے اور اس نے فلسفیانہ افکار، اخلاقی ضوابط، بت شکنی، مادی زندگی سے نفرت، آزادی اور انفرادیت کی صورت اختیار کی ہے اور ہمیشہ معاشرے کی بلندیوں پر سرگرم عمل رہی ہے۔ دوسری رَو تقسیم، تفریق، ذات پرستی، انجماد اور مادی زندگی کی وہ رَو ہے جو معاشرے کی نچلی سطح پر موجود ہے۔ گویا یہ دھرتی لہریں تھیں اور ان میں روح اور جسم، فرد اور سوسائٹی، وحدت اور کثرت اور مرد اور عورت کی ثنویت کو منظر عام پر لانے کا موجب ہوئی ہیں اور انہی کے اتصال سے فنون لطیفہ، رقص، موسیقی، مصوری، نقاشی، مجسمہ سازی، ذہن حسی کے

آداب اور ادب کے ان مظاہر نے جنم لیا جو ہندوستانی کلچر کے امتیازی نشانات ہیں۔ ان میں سے بلند سطح کی رد نے دراوڑوں کی مادی اور جسمانی تہذیب کے خلاف ایک ردِ عمل کے طور پر اپنے وجود کا احساس دلایا۔ لیکن اس ردِ عمل کی بھی دو صورتیں تھیں۔ ایک شعوری اور دوسری غیر شعوری۔ شعوری ردِ عمل کے تحت آریاؤں کے ان اقدامات کا ذکر آنا چاہیے جن کے ذریعے انھوں نے دراوڑی اثرات سے محفوظ رہنے کی کوشش کی۔ مثال کے طور پر ویدک میں بے شمار دراوڑی زبانوں کے الفاظ اور آوازیں در آئی تھیں اور آریائی ذہن نے ان کے خلاف یوں صدائے احتجاج بلند کی کہ اپنی زبان کو دراوڑی اثرات سے شعوری طور پر پاک صاف کرنے کی کوشش کی۔ ان کی یہ سعی سنسکرت کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ سنسکرت کے لغوی معنی ہی پاک صاف، منظم اور مرتب کے ہیں۔ گویا یہ دراوڑی زبانوں کے خلاف آریاؤں کا ایک شعوری ردِ عمل تھا۔ لیکن زبان تو اپنے ماحول اور زمین سے غذا حاصل کرتی ہے۔ اگر زمین سے اس کا رشتہ منقطع ہو جائے تو یہ زود یا بدیر بے روح اور منجمد ہو کر رہ جاتی ہے۔ یہی حال سنسکرت کا ہوا جو مقدس زبان تو قرار پائی اور زندگی کے جزرومد سے ناآشنا ہو کر محض چند برہمنوں کی ملکیت بن کر رہ گئی اور کچھ عرصے کے بعد مردہ زبان میں تبدیل ہو کر ختم ہو گئی۔

ردِ عمل کی دوسری صورت ایک ایسا غیر شعوری اقدام تھا جس کے تحت آریائی ذہن نے دراوڑوں کے تہذیبی اثرات سے بچنے کی کوشش کی اور یوں ایسے مکاتبِ فکر کو جنم دیا جو انسانی ذہن کی معراج سمجھے جاتے ہیں۔ اس اقدام کے پس پشت بہت سے محرکات کارفرما تھے۔ مثلاً جنگل اور زمین کے معاشرے میں خوف انسان پر پوری طرح مسلط ہو جاتا ہے اور وہ اپنی بقا اور عافیت کے لیے ٹونے ٹوٹکے، جادو کی رسوم، عبادت اور پرستش کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ چونکہ دراوڑوں کے اس زمین سے لگاؤ بہت توانا تھا، اس لیے موت کے خوف نے ان کو لذت کوشی کے میلان کی طرف پوری طرح راغب کر دیا۔ دوسری طرف آریہ جب دراوڑوں کی تہذیب کے اثرات کے تحت اس خوف میں مبتلا ہوئے تو ردِ عمل کے طور پر انھوں نے لذت کوشی کے بجائے موت کی نفی کرنے کی کوشش کی۔ نتیجتاً ان کے فلسفے میں روح کی بقا کا تصور ابھرا جو دراصل موت کے تصور کو ختم کرنے ہی کی ایک کاوش تھی۔ دراوڑوں کے ہاں موت صرف ایک بار نازل نہیں ہوتی تھی بلکہ انسان کی روح ایک شے سے دوسری شے میں منتقل ہو کر ایک ایسے رشتے کو وجود میں لاتی تھی جو ایک مرگِ مسلسل کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔

آریاؤں نے موت اور زندگی کے اس دائرے میں کرب اور دکھ کے وہ تمام عناصر دیکھے جنھیں ان کے حساس دل و دماغ برداشت نہ کر سکتے تھے اسی لیے انھوں نے ارضی زندگی کے عارضی لمحات کے مقابلے میں روح کی ابدیت کے تصور کو رائج کر کے شانتی حاصل کرنے کی ایک صورت پیدا کر لی مثلاً کٹھ اپنشد میں زندگی کے بارے میں جو تصور ملتا ہے اس میں یہ آواز صاف سنائی دیتی ہے۔

سب ہی تو اس پنچھ پر جاتے اور اپنے گھر چھپاتے ہیں۔
اے یم، وہ کون سی پیار تمنا ہے جو آج میرے کام آئے گی۔
فانی پرش تو گیہوں کے دانے کے مانند ہے۔
وہ جنم لیتا ہے، اچھا ہوتا ہے، پھر اک دن مر جاتا ہے۔
لیکن بیج سے پھر بیج میں ڈھل کر زندہ ہو جاتا ہے۔

لیکن آگے چل کر آریائی تہذیب کے تحت مرگ و حیات کا یہ سلسلہ محض ان لہروں کے مانند قرار پایا جو سمندر کی سطح پر متحرک ہوتی ہیں۔ ان کے نیچے سمندر ایک لازوال حقیقت کی طرح قائم اور دائم ہے۔ وہ ایک ایسی حقیقت مطلق ہے جسے مرگ مسلسل کے عمل سے قطعاً کوئی خطرہ نہیں۔

دراوڑ مرگ مسلسل کے عمل ہی میں گرفتار نہیں رہتے تھے بلکہ جسم اور اس کی لذتوں کے قتیل بھی تھے۔ جسم خواہشات کی آماجگاہ تھا اور خواہشیں ہر لحظہ روح پر حملہ آور ہوتی تھیں۔ یہ چیز بھی آریاؤں کے لیے قابل قبول نہیں تھی۔ چنانچہ انھوں نے جسم اور خواہش کی نفی کے تصور کو ابھارا اور نروان کے لینے کو خواہشات سے نجات حاصل کرنے کے مترادف قرار دے لیا۔ علاوہ ازیں دراوڑی تہذیب تجسیم اور تفریق سے عبارت تھی اور اس میں ایکتا اور وحدت کا تصور ناپید تھا لیکن آریہ خانہ بدوش تھے اور ایک سادہ، باوقار اور متحرک نظام حیات کے خوگر تھے اور اگرچہ ہندوستان میں کچھ عرصہ قیام کے بعد تجسیم در تجسیم کا تصور ان پر اثر انداز ہو گیا تھا تاہم ان کے اندر رہنے والے نے اس کو قطعاً قبول نہ کیا اور اس کے نتیجے میں انھوں نے ایک ایسا فلسفہ تشکیل دیا جو اشیا کی بوقلمونی، خواہشات کی فراوانی اور عناصر کی کثرت کے پس پشت ذات واحد کے وجود کا علمبردار تھا۔ آخری بات یہ ہے کہ انکشاف و عرفان کے لیے آریاؤں نے تیاگ، خود اذیتی اور جسمانی اور ذہنی نظم و ضبط کے عمل پر زور دیا۔ یہ بھی گویا جسم اور اس

کی بدعنوانیوں اور بے راہرویوں کے خلاف آریاؤں کا ایک ردِ عمل تھا۔

دراوڑوں کی مادی تہذیب کے خلاف روحانی تصورات کی تشکیل کا یہ آریائی ردِ عمل اپنشدوں سے بہت پہلے ہی وجود میں آچکا تھا شلوک ویدک دور اور اپنشد دور کے درمیانی عرصے میں یجنا والکیہ کا اہم مقام ہے۔ یجنا والکیہ جس نے اچھے اور برے اعمال میں ایک حدِ فاصل قائم کی اور کہا کہ ترشنا سے آزادی کے بعد ہی انسان ابدیت سے ہمکنار ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں یجنا والکیہ کی یہ دعا خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔

مجھے نقل سے اصل کی اور لے جا
اندھیرے سے سویرے کی جانب لے چل
اور موت سے بچا کر سدا بہار حیات تک پہنچا دے [1]

چنانچہ یہ حقیقت ہے کہ اس زمانے میں آریاؤں کے ہاں حقیقت، روشنی اور ابدیت کی خواہش نمودار ہو چکی تھی مگر یہ خواہش دراصل مایا، تاریکی اور موت کی اس فضا کے خلاف ایک ردِ عمل تھا جو آریاؤں کو اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی نظر آ رہی تھی۔

لیکن اس ردِ عمل کی واضح ترین صورت اپنشدوں میں ملتی ہے۔ یوں تو اس زمانے میں آریاؤں نے بہت سے مکاتبِ فکر کو جنم دیا تاہم موجودہ بحث کے لیے ان میں سے تین کا ذکر ناگزیر ہے۔ کپل منی کا سانکھیہ شاستر یا تحلیلی، پتنجلی کا یوگ شاستر اور ویاس کا اُتر میمانسا یا ویدانت۔ ان تینوں مکاتبِ فکر میں جسم سے تنا اور کثرت سے وحدت کی طرف انسان کی روحانی پیش قدمی کسی نہ کسی صورت میں ابھر آئی ہے تاہم ان تینوں میں جسم، کثرت اور انتشار کی صورتوں کو قابلِ نفرت قرار دیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے یہ تینوں مکاتبِ فکر مادی تہذیب کے خلاف آریاؤں کا ایک زبردست ردِ عمل ہیں۔ ان میں سے کپل کے سانکھیہ شاستر میں دو ابدی حقیقتوں کا ذکر ہوا ہے یعنی پرکرتی (مادہ) اور پرش (روح) جو ایک ابدی تصادم میں مبتلا۔ تموگن، رجوگن اور ستوگن کے مختلف مدارج سے گزر رہے ہیں۔ پرش کو اس وقت فتح حاصل ہوتی ہے جب وہ مادے سے آزادی حاصل کر لیتا ہے اور بندھنوں یعنی

---

[1] R. Saunders - A Pageant of India P.16

پرکرتی اسے بلکہ آزاد ہو کر نروان حاصل کر لیتا ہے۔ اگرچہ کپل نے خدا کے وجود کو تسلیم نہیں کیا تاہم پرش اپنی آزاد حالت میں ایک ذاتِ لامحدود ہی کا عکس ہے۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ اس مکتبۂ فکر کی پرکرتی اس دراوڑی تہذیب کے علاوہ اور کوئی نہیں جس کے شکنجوں سے چھٹکارا پانا آریا کے لیے خود اپنی ذات کے مترادف تھا۔ یا تحقیق کا یوگ شاستر جسم سے چھٹکارا حاصل کرنے پر زور نہیں دیتا بلکہ تربیت، تزکیۂ نفس اور خود اذیتی کی مدد سے جسم کو روحانی کیفیات کی تحصیل کے لیے ایک وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ یوگ ایک لحاظ سے ارتفاع کی ایک نہایت عمدہ مثال ہے کہ یہ دراوڑی تہذیب کی سب سے بڑی علامت یعنی جسم کو تربیت کے ایک خاص دور سے گزار کر روحانی لطافت اور رفعت کے مدارج تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔

ردِعمل کی یہ صورت اس بات پر دال ہے کہ آریہ دراوڑی تہذیب سے دستبردار ہونے کو تیار نہیں تاہم اس بات کے لیے وہ یقیناً تیار ہے کہ جسم کو روح سے قریب تر کر دے۔ لیکن یوگ کا ایک اور پہلو بھی قابلِ ذکر ہے۔ یعنی جب فرد کسی ایسی حرکت کا مرتکب ہوتا ہے جو اس کے اجتماعی لاشعور کے منافی ہو تو یہی اجتماعی لاشعور (ضمیر) کی آواز بن کر اس فرد کو کچوکے لگانے لگتا ہے اور فرد خود اذیتی میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ آریاؤں نے دراوڑی تہذیب کے بہت سے پہلوؤں کو قبول کر لیا تھا اور یوں ایک ایسی حرکت کے مرتکب ہوئے تھے جو ان کے اجتماعی لاشعور کے منافی تھی چنانچہ جب آریہ کا ضمیر بیدار ہوا تو ایک ایسے مکتبۂ فکر نے جنم لیا جو جسم کو اذیت دینے کے حق میں تھا۔ یوں دیکھیں تو یوگ میں وہ سزا جات نظر آئیں گی جو آریاؤں نے دراوڑی تہذیب اختیار کرنے کے جرم میں اپنے لیے تجویز کیں۔ ویدانت کے آخری بیان یعنی ویدانت نے مظاہرات کی دنیا کو اس کے دیوتاؤں سمیت محض ایک خواب قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ اصل حقیقت برہم ہے جو غیر شخصی کائناتی روح ہے اور جو قطعاً لازوال ہے تقسیم اور کثرت کا سارا عمل محض ایک فریبِ نظر ہے۔ فرد کی روح کائناتی روح سے الگ اور جدا نہیں تاہم وہ اسی سے جدا ہی روح ہے لیکن خواب میں مبتلا ہو کر نظر اور شعور میں بٹ گئی ہے[1] جب اس

---

[1] پنڈت جواہر لال نہرو لکھتے ہیں کہ ویدانت میں سانکھیہ کے پرش اور پراکرتی کو بالآخر ختم ہو جانے والا قرار نہیں دیا گیا بلکہ انہیں ایک ہی حقیقتِ کل کی دو صورتیں قرار دیا گیا ہے۔ J.L.Nehru - Discovery of India, P.154

روح کو عرفان حاصل ہوتا ہے یعنی جب پرش خواب سے بیدار ہو جاتا ہے تو تقسیم اور کثرت کا سارا عمل از خود ختم ہو جاتا ہے اور پرش خود کو ذاتِ واحد کے روپ میں دیکھنے لگتا ہے اسی حالت کو ویدانت میں آہم برہم اسمی (میں برہم ہوں) کے الفاظ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ گویا شانِ جزوی سے شانِ کلی کی طرف یہ پیش قدمی محض انکشاف و عرفان کی ایک صورت ہے ورنہ حقیقت ازلی و ابدی ہے اور اس میں سرِ مو کوئی فرق پیدا نہیں ہوتا۔ فی الواقعہ ویدانت تقسیم اور کثرت کے مقابلے میں یکتائی کا علمبردار ہے اور اس لحاظ سے دراوڑی نقطۂ نظر کے خلاف ایک آریائی ردِ عمل کی حیثیت رکھتا ہے۔

آریاؤں کے مکاتبِ فکر پر ایک اجمالی نظر ڈالنے سے محسوس ہوتا ہے کہ ان میں سے بیشتر اخلاقی اور روحانی نظم و ضبط کے وسیلے سے حصولِ آزادی کے خواہاں ہیں۔ چنانچہ کناد کا ویشیشک شاستر اور گوتم کا نیائے شاستر بھی (جن کا میدانِ عمل بظاہر مختلف ہے) درحقیقت اخلاقی نظم و ضبط کی اساس ہی پر قائم ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ دراوڑی تہذیب میں موت کے خوف، تناسخ کے واہمے اور جسم کی کشش کا مکمل تسلط قائم تھا اور آریائی ذہن (جس کے علمبردار رشی منی اور مفکر تھے) اس سے ردِ عمل کے طور پر نفی کیا گیا اور اخلاقی ضبط کو تمام تر اہمیت تفویض کر رہا تھا تاکہ دراوڑی تہذیب کے جوئے کو اپنے کندھوں سے اتار پھینکے۔ یہی ردِ عمل آریاؤں کے ہاں مختلف اور متنوع مکاتبِ فکر کی نمود کا باعث بنا۔

لیکن اسی زمانے میں اس ضرورت کو عام طور سے محسوس کیا گیا کہ اپنشدوں کے فلسفے کا اطلاق عملی زندگی پر بھی ہو تاکہ عوام بھی ان لطیف اور ارفع روحانی مسائل سے آشنا ہو سکیں۔ چنانچہ مہاتما بدھ کے زمانے سے ذرا قبل مہابھارت اور رامائن کی کہانیاں وجود میں آگئیں۔ بے شک ان کہانیوں میں بعد ازاں خاصے اضافے ہوئے اور یہ مہاتما بدھ کے کئی سو برس بعد اپنی موجودہ صورت میں ابھریں تاہم درحقیقت یہ بھی آریائی ردِ عمل ہی کی مختلف صورتیں تھیں اور ان کا زمانہ بھی اپنشدوں کے لگ بھگ ہی متعین ہونا چاہیے۔ ان میں سے مہابھارت کی داستان زیادہ پرانی ہے اس میں کوروؤں اور پانڈوؤں کی جنگ کا احوال درج ہے اور اوتار کرشن کی زبان سے بھگوت گیتا کا اپدیش دیا گیا ہے۔ بھگوت گیتا گویا اپنشدوں کی روح ہے اور اس میں آریاؤں کے فلسفے کے تمام اہم پہلو یکجا ہو گئے ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ مہابھارت کے زمانے میں دراوڑی تہذیب کی گرفت کافی مضبوط تھی اسی لیے مہابھارت میں جس معاشرے کا احوال قلمبند ہوا ہے اس پر دراوڑی تہذیب کا اثر پوری طرح مرتسم ہے مثلاً کرشن

خود دراوڑی تہذیب کی ایک علامت ہے اور اگرچہ مہابھارت میں کرشن کا یہ پہلو زیادہ ابھر کر نہیں ہوا اور یہ دراصل کافی بعد کی بات ہے کہ کرشن کو وشنو تحریک کے زیر اثر اس کے اصل روپ میں پیش کیا گیا تاہم اس سے انکار مشکل ہوگا کہ مہابھارت کا کرشن بھی بہت سے غیر آریائی تہذیبی اور اور فکری اقدامات کا مرکب ہوتا ہے مثلاً ''کورو اور پانڈو کی لڑائی سے رجوع دراصل آریاؤں کی خانہ جنگی ہے، پورا پورا فلسفہ اخلاق ہے۔ ارجن جب خانہ جنگی کی اس صورت کو پسند نہیں کرتا تو کرشن اسے اُپدیش دیتا ہے کہ نیکی اور بدی کوئی شے نہیں، اصل چیز تو عمل ہے اور یہ کہ اسے اپنے عزیز رشتہ داروں کو تلوار کا نشانہ بنانا چاہیے۔ نیکی اور بدی کے فرق سے یہ بے اعتنائی دراوڑی تہذیب سے ماخوذ نظر آتی ہے۔

دوسری کتاب راماین ہے جہاں مہابھارت آریاؤں کے اس زمانے کی کہانی ہے جب وہ ابھی دہلی اور اس کے گرد و نواح تک پہنچے تھے وہاں راماین اس زمانے کی داستان ہے جب آریہ جنوبی ہند کے کناروں تک پہنچ گئے تھے۔ ویسے مہابھارت کی بہ نسبت راماین میں آریائی تہذیب کے اخلاقی پہلوؤں کو زیادہ اہمیت ملی ہے۔ یہ رام اور سیتا کی کہانی ہے اور اس کا اہم ترین پہلو سیتا کا اغوا اور اس کی واپسی ہے دراصل اس کہانی میں آریاؤں اور دراوڑوں کے تہذیبی اور جسمانی تصادم کی داستان بیان ہوتی ہے۔ رام اور سیتا کا بن باس بجائے خود اس بات پر دال ہے کہ آریاؤں پر دراوڑی یا جنگل کی تہذیب وقتی طور پر غالب آگئی تھی بن باس کا یہ واقعہ ایک علامت کے طور پر بار بار داستانوں میں ابھرا ہے مثلاً مہابھارت میں پانڈو اور دروپدی کا بن باس اور پھر نل اور دمینتی کا بھی بن باس۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ بن باس کے زمانے ہی میں پانڈو کی اور کرشن سے ملاقات ہوئی تھی جس سے یہ نتیجہ بھی اخذ ہو سکتا ہے کہ دراوڑی تہذیب کے جادو میں اسیر ہو جانے کی حالت میں کرشن اس تہذیب کی ایک اہم علامت کے طور پر ابھرا تھا لیکن ذکر رام اور سیتا کا تھا جن کے بن باس کا واقعہ دراصل دراوڑی تہذیب کی طرف آریاؤں کی پیش قدمی کے مترادف ہے۔ اس بن باس ہی کے دوران میں سیتا کو راون نے اغوا کیا جس کا مطلب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ آریہ مکمل طور پر دراوڑی تہذیب کے زیر اثر آگئے۔ راون دراوڑی تہذیب کی ایک نہایت اہم علامت ہے اور آج بھی جنوبی ہند کے بعض حصوں میں راون کو عزت کی نگاہوں

سے دیکھا جاتا ہے۔ لہٰذا راون کی قید سے سیتا کو آزاد کرانے اور سیتا کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھنے کی کہانی دراصل آریائی ردِ عمل کی داستان ہے اور اس میں اخلاقی پہلوؤں کو بہت زیادہ اہمیت ملی ہے۔ بحیثیتِ مجموعی رامائن میں آریاؤں کا وہ ردِ عمل جس پر اخلاقی نظم و ضبط کے پہلو غالب تھے، زیادہ واضح ہوا۔ نتیجۃً رام اور سیتا کی کہانی نے ادب اور آرٹ کو اس قدر تحریک عطا نہیں کی جتنی کرشن اور رادھا کے معاشقے نے!

اپنشدوں کے بعد دراوڑی تہذیب کے خلاف آریاؤں کا ردِ عمل بدھ مت کی صورت میں منظرِ عام پر آیا جو چھٹی صدی قبل مسیح کا واقعہ ہے۔ بدھ مت مرد کے اس "فرار" کے مماثل ہے جو دراصل عورت کے زندان سے رہائی حاصل کرنے کی ایک کاوش ہے۔ یہاں عورت وہ دراوڑی تہذیب ہے جس نے اپنے طلسم میں آریاؤں کو مکمل طور پر جکڑ لیا تھا چونکہ اس کی کشش بے پناہ تھی اس لیے اس سے نجات حاصل کرنے کی سعی میں بھی انتہا پسندی کا پوری طرح مظاہرہ ہوا اور ایک ایسا ضابطۂ حیات وجود میں آیا جو دراوڑی تہذیب کے اثرات کو ختم کرنے ہی کا ایک اقدام تھا۔

بدھ مت نے دراوڑی تہذیب کے اثرات کو کئی زاویوں سے زائل کرنے کی کوشش کی۔ سب سے پہلے تو اس نے ویدوں کو ماننے سے انکار کر دیا۔ بظاہر اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ بدھ مت آریائی ضابطۂ حیات سے بغاوت کی ایک صورت تھی لیکن بات اس کے بالکل برعکس ہے واضح رہے کہ رگ وید کے ابتدائی حصے تو آریاؤں کے ضابطۂ حیات کے عکاس تھے لیکن وقت کی گزران کے ساتھ ساتھ دراوڑی تہذیب کے اثرات رگ وید پر مرتسم ہونے لگے تھے۔ رگ وید کا آخری حصہ اور اتھرو وید کا بیشتر حصہ منتروں، جادو کی رسموں اور ٹونے ٹوٹکے کے ان مظاہر پر مشتمل ہے جو دراوڑی تہذیب سے مستعار تھے چنانچہ برہمن کا منصب ان رسوم کی ادائی کے سوا اور کچھ نہیں رہ گیا تھا۔ اس صورتِ حال نے جہاں ایک طرف اپنشدوں کے مکاتبِ فکر کو جنم دیا جو گویا منتخب اور ممتاز افراد کے ذہنی "ردِ عمل" کی ایک صورت تھی، وہاں اس نے بدھ مت کو بھی وجود میں آنے کی تحریک دی جو عوام کی سطح پر دراوڑی تہذیب کے خلاف محاذ قائم کرنے کی ایک سعی تھی۔ اگر بدھ مت نے ویدوں کو تسلیم کرنے سے انکار کیا تو اس کے پس پشت غالب تاثر محض یہ تھا کہ وید دراوڑی تہذیب کے اثرات کے تحت اپنی "پاکیزگی"، رفعت اور انسانی مزاج سے دست کش ہو چکے تھے۔ اس کا ثبوت

یہ ہے کہ بدھ مت میں کھلم کھلا برہمنوں کی رسوم جادو کے مظاہر اور اوہام پرستی کو ہدفِ طنز بنایا گیا ہے۔

بدھ مت کے ایک کلی آریائی ردِ عمل ہونے کا ایک اور ثبوت یہ ہے کہ اس نے اخلاقی افکار و خیالات پر بہت زیادہ توجہ مرکوز کی بلکہ اس میں تو اخلاقی نقطۂ نظر سے مطابقت کا جذبہ انتہا پسندی کے مراحل تک جا پہنچا مثلاً بدھ مت نے عدم تشدد کے نظریے کو رواج دیا اور انسانی تو انسان، جانور اور پودے تک کو جانی نقصان پہنچانے کی مخالفت کر دی۔ عام زندگی میں سچائی اور اہنسا کو اس نے بہت زیادہ اہمیت تفویض کی اور عرفانِ ذات کے لیے نیک اعمال (یعنی کرم) کو بے حد ضروری قرار دیا۔ اخلاقی نقطۂ نظر کی ترویج کا دوسرا پہلو یہ تھا کہ بدھ مت میں جسم اور اس کے تقاضوں سے بغاوت کا رجحان ابھر آیا اور گوشت پوست کی زندگی کو عرفانِ ذات کے راستے میں ایک رکاوٹ قرار دینے کا رجحان عام ہو گیا۔ جسم کی نفی (یا خود اذیتی) کا یہ رجحان بھی آریائی ردِ عمل کی انتہا پسندی پر دال ہے۔

دراوڑی تہذیب موت اور زیست کے ایک دائرے میں گرفتار تھی اور اس لیے اسے قدم قدم پر موت کی سنگین حقیقت سے نبرد آزما ہونا پڑتا تھا۔ خوف اسی لیے اس تہذیب پر پوری طرح مسلط تھا۔ بدھ مت نے روح کے بار بار جنم لینے کے تصور کو تو ایک ازلی و ابدی حقیقت سمجھ کر تسلیم کر لیا لیکن ساتھ ہی اس ابدی دائرے سے نجات پانے کی سعی کو مرکزی حیثیت بھی تفویض کر دی۔ دراوڑی تہذیب کے دائرے یا صورت کے زندان سے آزاد ہونے کی یہ سعی جو بدھ مت کا بنیادی پہلو ہے، دراصل آریائی ردِ عمل ہی کی ایک واضح صورت تھی۔

دراوڑی تہذیب میں تقسیم اور کثرت کا عمل بہت واضح تھا اور اس کے تحت ذات پات کا تصور جنم لے چکا تھا۔ شروع شروع میں آریا ذات پات کے اس تصور سے ناآشنا تھے لیکن بعد ازاں وہ بھی اس رو میں بہہ گئے۔ بدھ مت میں ویدوں سے انکار کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ویدک دور میں ذات پات کا تصور ابھر آیا تھا جو آریاؤں کے بنیادی نظریۂ وحدت کے منافی تھا۔ چنانچہ بدھ مت نے ذات پات کے تصور کی سخت مذمت کی۔ تقسیم اور کثرت ہندوستان کی دھرتی کا ایک امتیازی وصف ہے اور یہ تصور نہ صرف اس کے باسیوں کے مزاج میں پوری طرح سرایت کر چکا ہے بلکہ نو واردوں پر

بھی زندہ یا بدیر اثر انداز ہو جاتا ہے۔ پس کوئی ایسا ضابطۂ حیات جو ذات پات کے تصور کی نفی کرے یہاں کے عوام میں زیادہ دیر تک مقبول نہیں رہ سکتا۔ بدھ مت کے ہندوستان سے یکسر غائب ہو جانے کی ایک اہم وجہ غالباً یہ بھی تھی کہ اس نے ذات پات کے اس بنیادی تصور کی نفی کی جو ہندوستان کے جغرافیائی حالات کی پیداوار تھا جب کہ دوسری طرف جین مت نے ایک حد تک خود کو ذات پات کے تصور سے ہم آہنگ رکھا اور اسی لیے آج تک ہندوستان میں زندہ اور قائم ہے۔

بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ بدھ مت نے علم اور منطق کا سہارا لیا جب کہ ہندوستانی عوام جذبے اور احساس کی دنیا کے باسی تھے اور اسی لیے زیادہ دیر تک اس رو سے وابستہ نہیں رہ سکتے تھے۔ نتیجۃً یہی وجہ ہے کہ بالآخر وہ بدھ مت سے یکسر منحرف ہو گئے۔ یوں بھی زمین سے وابستہ تہذیب احساس اور جذبے کی حامل ہوتی ہے اور اس پر جذبات کا تسلط قائم رہتا ہے جب کہ خانہ بدوش کے ہاں سوچ برانگیختہ ہوتی ہے اور نئے سلسلے ابھر آتے ہیں۔ بدھ مت میں سوچ اور منطق کے عنصر کی نمو اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ خانہ بدوش آریاؤں کا ایک رد عمل تھا۔

دراوڑی تہذیب کے خلاف آریاؤں کا رد عمل جس کا آغاز اپنشدوں سے ہوا اور جس نے مہا بھارت، رامائن اور بدھ مت کے ذریعے اخلاقی پہلوؤں کی ترویج و اشاعت کے سلسلے میں ایک اہم خدمت سر انجام دی۔ بعد ازاں بھی لمبے لمبے وقفوں کے بعد وجود میں آتا رہا مثلاً پانچویں صدی عیسوی میں واسو بندھو نے ماترا اور اسنگھ کے نقش قدم پر چلتے ہوئے گوشت پوست کی زندگی کو غیر حقیقی قرار دیا اور اس کے پس پشت "لازوال حقیقت" کے تصور کو ابھارا گیا۔ اسی نقطۂ نظر کو نویں صدی عیسوی میں شنکر آچاریہ نے فلسفۂ "ویدانت" کے نام سے عام کیا اور کہا کہ عام زندگی کے مظاہر محض "مایا" کی ایک صورت ہیں اور حقیقت صرف برہم ہے جو لازوال اور لامحدود ہے۔ انگریز کی آمد کے بعد سوامی ویکانند اور سوامی رام تیرتھ نے ویدانت کے احیا کی ایک بھرپور کوشش کی لیکن رد عمل کی یہ صورت ایک ایسی رو تھی جو زیادہ تر بلندیوں ہی پر متحرک رہی اور اگرچہ اس رو نے بعض صورتوں میں عوام کی سطح تک اترنے کی بھی کوشش کی لیکن چونکہ ہندوستانی عوام دھرتی اور اس کے بندھنوں میں بری طرح جکڑے ہوئے تھے اور "مایا" کو انھوں نے ایک نہایت قیمتی شے سمجھ رکھا تھا اس لیے وہ زیادہ دیر تک کسی ماورائی تصور سے ہم آہنگ نہ رہ سکتے تھے اسی لیے بدھ مت اس سرزمین سے مٹ گیا۔ ویدانت کا

فلسفہ محض چند افراد کی میراث قرار پایا اور سادھو اور رشی مجاہدات کی داستانوں میں بھی رسوم پرستش اور بت پرستی میں ڈھل گئیں اور کچھ زیادہ عرصہ گزرنے نہ پایا تھا کہ ویشنو تحریک نے نیچے سے ابھر کر سارے سماج کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ یہ گویا دراوڑی تہذیب کا احیاء تھا۔

بے شک دراوڑی تہذیب کے خلاف آریائی ردعمل اس نوع کا ردعمل تھا جو عورت کے زندان میں قید ہو جاتا اور پھر اس زندان سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ اگر زندان پہلے موجود نہ ہو تو اسے توڑنے کی ضرورت بھی پیدا نہ ہوگی۔ فی الواقعہ آریاؤں کا ردعمل جسم اور زمین سے فرار حاصل کرنے کا رجحان تھا اور ظاہر ہے اس کی جڑیں زمین کے اندر دور تک تھیں لیکن حقیقتاً اس کی حیثیت ضمیر کی آواز سے زیادہ نہیں تھی۔ آریہ ایک طویل مدت تک وحشت اور درویشی کے ماحول میں رہ چکے تھے اس لیے دراوڑی تہذیب کو اپنانے کے بعد ان کا پرانا طریق فکر آریائی ضمیر کی آواز بن کر گاہے گاہے ابھرتا اور انہیں کچوکے دیتا رہا اور اس کے نتیجے میں اپنشد ایسے مکاتب فکر جنم لیتے رہے جن کا تعلق جسم اور زمین کے ساتھ اول تو قائم ہی نہیں تھا اور اگر قائم تھا تو اس کی نوعیت "منفی تعلق" سے زیادہ ہرگز نہیں تھی۔

دوسری طرف دراوڑی تہذیب کا ارتقاء ایک مثبت عمل تھا۔ غور کیجیے کہ جب روح جسم سے فرار اختیار کرتی ہے تو مذہب اور فلسفہ وجود میں آتا ہے لیکن جب جسم، روح کا تعاقب کرتا ہے تو فن جنم لیتا ہے۔ آریاؤں نے دراوڑی جسم سے فرار اختیار کیا تھا اور گوشت پوست کی زندگی کو تیاگ کر آسمانی رفعتوں میں اڑنے کی کوشش کی تھی اس کے مقابل دراوڑی تہذیب ایک ایسے جسم کے مترادف تھی جو زمین کے ساتھ بری طرح چپٹا ہوا تھا لیکن جب اسی جسم نے روح کا تعاقب کیا تو اس کے پاؤں تو زمین ہی میں پیوست رہے البتہ اس نے ایک عجیب سی روحانی لطافت بھی حاصل کر لی۔ یہ روحانی لطافت فنون لطیفہ کے ان مظاہر کی صورت تھی جن کو جسم اور مزاج تو دراوڑی تہذیب نے مہیا کیا لیکن جنہیں روح اور تحرک آریاؤں سے حاصل ہوا۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ آریائی ردعمل مرد کے فرار اور گریز کے مماثل تھا جب کہ دراوڑی تہذیب کا احیاء اور ٹھہراؤ اس عورت کی طرح تھا جو مرد کو دیکھتے ہی اس کے عشق میں مبتلا ہوئی پھر تب ہی ہو کر اس سے ہم آغوش ہو گئی۔ عورت اور مرد، یعنی ین اور یانگ، دراوڑ اور آریہ کا یہ ملاپ جسم اور روح کے ملاپ کے مماثل تھا اور اگرچہ اس کے بعد روح

نے اپنی فطرت سے مجبور ہو کر جسم سے فرار حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن جسم نے روح کے جس حصّہ کو اپنے اندر سمو لیا تھا وہ گویا دراوڑی تہذیب کی کوکھ میں ایک حیاتِ نَو کی تخم کا باعث بنا، چنانچہ دراوڑی تہذیب نے جسم اور زمین کے اوصاف یعنی زرخیزی، تنوع، تجسیم، رنگ اور باس وغیرہ کو تو قائم رکھا لیکن ان کی مادی صورت کو روح کے پرتو سے سبکسار، لطیف اور ارفع بھی بنا لیا۔ جسم کو روحانی طور پر اوپر اٹھانے کا یہ عمل دراوڑی تہذیب کے احیاء کا ایک بنیادی وصف تھا اور یہی وہ چیز تھی جس نے ہندوستان کی سنگ تراشی، نقاشی، فنِ تعمیر، مصوری، رقص، موسیقی اور ادب کو ایک نکھری ہوئی کیفیت، توانائی اور رفعت عطا کی اور یوں ہندوستانی کلچر اور تہذیب کو وجود میں لانے کا فریضہ سرانجام دیا۔

---

(۴)

آریا اور دراوڑ کے ادغام اور انضمام سے ہندوستانی تہذیب، ہندومت اور ہندوستان کے تمدنِ لطیف کی وہ صورت وجود میں آئی جس کا جائزہ لیے بغیر اردو شاعری کے ثقافتی پس منظر کو گرفت میں لینا مشکل ہے۔

ان میں سے پہلے ہندومت کو لیجیے! ہندومت کا احاطہ کرنے کے لیے اس کی دو سطحوں کا ذکر ناگزیر ہے۔ پہلی سطح تو خالص ارضی مظاہر سے متعلق ہے اور دوسری نے اس ارضی سطح پر آریائی روح کو مسلط کیا ہے۔ پہلی سطح پر دیویاں، دیوتا، آکاشی، جنات، بھوت پریت، جانوروں، درختوں، پہاڑوں، دریاؤں، شہروں اور جھیلوں وغیرہ کو پوجنے کا ایک عام رجحان دکھائی دیتا ہے اور یہ رجحان براہِ راست تہذیب کا دراوڑ اور دراوڑی تہذیب سے ماخوذ ہے مثلاً اس سطح پر ہر ہندوستانی گاؤں میں ایک علیحدہ دیوتا یا دیوی کی پرستش کا تصور ابھرا ہے۔ ان میں سے بیشتر دیویاں ہیں جو دیہات کے اوصاف کی حامل ہیں۔ ان دیویوں میں مریم مائی[1] جو ہیضہ کی اور ماتا جو چیچک کی دیوی ہے بہت زیادہ مقبول ہیں۔ اسی طرح سانپ کی دیوی کا نام منسا[2] ہے اور سانپ کی روح ناگ سے موسوم ہے۔ گندھرو ہیں۔ اندر کے پجاری ہیں اور اسور دیوتاؤں کے بیری ہیں اور انسانوں کے بدترین دشمن راکشس ہیں۔ پھر بد روحوں کی ایک خاص قسم ہے جو ویتال[3] کہلاتی اور لاشوں میں رہتی ہے اور رات کو بھوتوں پریتوں کی آماجگاہ ہے۔ بھوت جو ہر

---

[1] Mariyam Mai

[2] Manasa

[3] Vetala

درخت، ویرانے مکان، غار یا قبرستان میں سرگرمِ عمل ہیں اور جو گویا مرے ہوؤں کی روحیں ہیں کہ اپنے رشتہ داروں کو زندہ انسانوں سے انتقام لینے کے لیے پاتال سے واپس آگئی ہیں۔ اس سطح پر دیویاں مجموعی بالکشنوں وغیرہ ہی کا تصور نہیں ملتا بلکہ درختوں، جانوروں، پہاڑوں وغیرہ کو پوجنے کا رجحان بھی عام ہے (یہ گویا ٹوٹم پرستی کی ایک صورت ہے)۔ مثلاً درختوں میں پیپل، برگد، تلسی اور اشوک قابلِ پرستش ہیں۔ دریاؤں میں گنگا (جو وشنو کے قدموں سے جنم لیتی ہے)، سرسوتی اور کرشنا، شہروں میں بنارس، گیا، اجین متھرا وغیرہ، جانوروں میں گائے، بیل، ناگ، بندر وغیرہ اور پہاڑوں میں کیلاش (جو شیو کا پہاڑ ہے) اور وکیشٹھ وغیرہ کو مقدس اور متبرک سمجھا جاتا ہے۔ گویا ہندومت کی یہ سطح خالص دراوڑی تہذیب کی مظہر ہے اور اس میں ارضی مظاہر سے وابستگی کا تصور بھرپور اور توانا ہے۔

دوسری سطح پر ترمورتی کا وہ تصور ابھرا ہے جو ہندومت میں بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔ ترمورتی تین دیوتاؤں پر مشتمل ہے۔ وشنو، برہما اور شیو۔ ان میں سے برہما خالص آریائی تصور کی پیداوار ہے۔ یہ دیوتا کائنات کا خالق اور اس کی روح ہے اور اکثر و بیشتر اپنی محبوبہ سرسوتی کے ساتھ نظر آتا ہے۔ سرسوتی فصاحت، بلاغت اور موسیقی کی دیوی ہے۔ دوسرے لفظوں میں برہما ایک غیر ارضی دیوتا ہے جو انسان کی پہنچ سے بہت دور کائنات کے نغماتی زیر و بم کے ساتھ تخلیق کے عمل میں مصروف ہے۔ ترمورتی کے اس تصور میں برہما آریا کے لیے ایک علامت ہے اور دراوڑی جسم میں آریائی روح کے وجود پر دال ہے۔

لیکن ترمورتی کے باقی دو رکن یعنی وشنو اور شیو براہِ راست ارضی یعنی دراوڑی تہذیب سے متعلق ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ابتدا میں وشنو آریاؤں کا ایک دیوتا تھا لیکن زیادہ عرصہ گزرنے نہیں پایا تھا کہ ارضی تہذیب کے کئی ایک دیوتا اس کے ساتھ منسلک ہونے لگے۔ مثلاً ایک زمینی دیوتا واسودیو کا نام وشنو کے ساتھ ویدک دور کے خاتمے کے فوراً بعد ہی منسلک ہو گیا تھا۔ اسی طرح مشرقی مالوہ میں شیو کی صورت کے ایک دیوتا کی پرستش ہوتی تھی۔ گپت عہد کے لگ بھگ اس دیوتا کو بھی وشنو کے ساتھ وابستہ کر دیا گیا۔ وشنو کی محبوباؤں میں سے ایک کا نام لکشمی ہے۔ لکشمی دراصل حسن اور دھن کی دیوی ہے اور اس کے روپ میں ملکوتی عناصر کے بجائے خالص ارضی پہلو ابھر آئے ہیں۔ مثلاً بھگوت پران میں لکشمی کا سراپا ان الفاظ میں بیان ہوا ہے:

"اپنے ہاتھوں میں کنول کا ایک ہار تھامے جس کے گرد دو مکھیاں گھوم رہی تھیں۔ لکشمی نے اپنا منہ موڑا۔ منہ جس کی سمت ایک لجائی ہوئی مسکراہٹ سے کھڑی تھی اس کے گالوں پر کانوں کی سنہری بالیاں جگمگ جگمگ کر رہی تھیں اس کی دونوں چھاتیاں بالکل ایک جیسی تھیں اور انہیں صندل کے برادے نے شاداب رکھا تھا۔ اس کی کمر اتنی پتلی تھی کہ نظر ہی نہیں آتی تھی جب وہ قدم اٹھاتی تھی تو اس کے پاؤں سے سنہری جوتی جھانکتیں یکایک لال لال تھیں اور اس کا سارا انگ ایک سنہری بیل کے مانند تھا۔"

لکشمی کے اس روپ کو دیکھ کر معاً یہ خیال آتا ہے کہ اردو غزل کی محبوبہ شاید لکشمی ہی کا مرقع ہوا روپ ہے بالخصوص کرشن کے سورج بھگتنے کی روایت کرشن کے تصور ہی سے ماخوذ ہے۔ وشنو کی دوسری محبوبہ کا نام بھومی دیوی ہے جو جسم بھومی یعنی زمین کی دیوی ہے گویا وشنو کے ساتھ زمین، زرخیزی، حسن اور دھن دولت کے وہ تمام اوصاف بھی وابستہ ہو گئے جو زرعی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھے۔

ہندوؤں کے عقیدے کے مطابق وشنو ہزار سروں والے سانپ شیش پر ہوا، سمندر کی سطح پر محو خواب ہے جو اس خواب کے دوران میں اس کے پیٹ سے ایک کنول نمودار ہوتا ہے اور اس کنول سے برہما جنم لیتا ہے جو اشوک کائنات کو تخلیق کر دیتا ہے۔ روایت کے مطابق وشنو کئی روپ بدل کر اس دھرتی پر آ چکا ہے مثلاً مچھلی، کچھوے، سور، شیر وغیرہ کے روپ میں اوتار وشنو کی جانوروں سے وابستگی کا تصور قابل غور ہے، انسانوں میں رام اور کرشن کے روپ میں اس کا ظاہر ہونا خاص طور پر قابل ذکر ہے کہ وشنو کے ان اوتاروں کو ہندوستان میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ان میں سے رام آریائی ذہن سے زیادہ قریب ہے اور اس کے ہاں اخلاقی ضوابط کا احترام بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن کرشن ایک بہت بڑی حد تک اس دراوڑی تہذیب کا علمبردار ہے جسے آریاؤں کی وساطت سے روح کا تصور حاصل ہو گیا تھا کرشن کے لغوی معنی کالے کے ہیں۔ وشنو کے اس اوتار کو اسی رنگ میں پیش کیا گیا ہے قدیم تامل ادب میں ایک کالے دیوتا سے آون[1] کا نام ملتا ہے جو جنسی کھیل اور گوپیوں کے ساتھ رنگ رلیاں مناتا ہے۔ باشم کا خیال ہے کہ وہ صرف کرشن کی ابتدائی صورت تھی بلکہ غالباً وہ دکن کا زرخیزی کا دیوتا بھی تھا

---

[1] Mayon

اور اس عقیدے کو غالباً دراوڑی قبیلوں نے جنوب سے شمال میں پہنچا دیا تھا۔ پھر کرشن کی بلرام سے وابستگی بھی ایک اہم روایت ہے اور بلرام جسے "ہل بردھر" کا نام بھی ملا ہے (ہل بردھر کا مطلب ہے وہ جو ہل سے لیس تھا) دراصل زراعت کا دیوتا تھا اور اس لیے زرخیزی کے تصورات سے اس کا ایک گہرا تعلق تھا۔ بہر حال کرشن سے تصور کے ساتھ زراعت، زرخیزی اور جنس کی بہت سی صفات وابستہ تھیں اور کرشن نے اپنے اس روپ میں بھیرو کے روپ سے قطعاً مختلف اور جداگانہ تشخص روایت کے مطابق دوارکا (گجرات کاٹھیاواڑ) میں قلعہ بنانے اور رکمنی کو اپنی ملکہ منتخب کرنے کے بعد کرشن اپنے لیے سولہ ہزار بیویاں اکٹھی کر لیتا ہے جن سے اس کے ایک لاکھ اور اسی ہزار بیٹے پیدا ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ کرشن اور رادھا کا معاشقہ نیز گوپیوں کے ساتھ کرشن کا والہانہ رقص اور جنسی انبساط۔ یہ تمام چیزیں اس بات پر دال ہیں کہ کرشن نے ہندومت میں ابھرنے کے بعد بھی اپنی سب سے بڑی ابتدائی صفت یعنی زرخیزی ہی کا مظاہرہ کیا ہے لیکن یہی کرشن جو زرخیزی، جسم، لذت اور رقص سے منسلک ہے، آریائی اثرات کے تحت بھگوت گیتا کے ذریعے بلند اور راسخ خیالات کا اظہار بھی کرتا ہے۔ گویا کرشن کا جسم تو دراوڑی ہے لیکن اس جسم نے آریائی روح کے بیج کو بھی اپنے اندر محفوظ کر لیا ہے۔

ترمورتی کا تیسرا چہرہ شیو کا ہے۔ شیو ابتدا ہی سے ایک دراوڑی دیوتا ہے جس کا وجود اوّل اوّل وادیٔ سندھ کی تہذیب میں ابھرا ہوا ملتا ہے۔ اس کے بعد رگ وید کا دیوتا رودر ہے جو شیو کی خصوصیات کا حامل ہے۔ ویدوں میں بعض مقامات پر رودر کو ظاہراً "شیو" کے نام سے پکارا گیا ہے۔ بعد ازاں رودر سے زرخیزی کے بہت سے غیر آریائی تصورات وابستہ ہو گئے اور آخر آخر میں شیو اپنے اصل روپ میں ابھر کر سامنے آگیا۔ شیو کے کردار کے دو روپ قابلِ ذکر ہیں۔ پہلا یہ کہ وہ موت اور تخریب کا دیوتا ہے۔ جنگ کے میدانوں، مرگھٹوں اور چراگاہوں میں رہتا ہے۔ کھوپڑیوں کا ہار پہنتا اور بد روحوں اور بھوتوں وغیرہ کا یار غار ہے۔ دوسرا یہ کہ وہ کیلاش پر بیٹھا ایک یوگی کی طرح گیان دھیان میں مستغرق رہتا ہے۔ چنانچہ شیو کے کردار میں جنگل، تہذیب الارواح اور مادی نظام کا پرتو بھی ملتا ہے اور ارضی آلائشوں سے اوپر اٹھ کر کیلاش کی بلندیوں کی طرف آنے کا رجحان بھی! تاہم اوّل الذکر رخ ہی دراصل شیو کا اہم ترین رخ ہے یعنی تخریب اور موت کا علمبردار ہے اور اس کے تحت شیو اپنے شرابی ملازمین کی معیت میں ایک ایسا بھیانک ناچ ناچتا ہے جس سے یہ دنیا تباہ ہو جاتی ہے۔ رقص شیو کا ایک امتیازی وصف ہے

اور اپنی حیثیت میں وہ "نٹ راج" کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ رقص تامل تہذیب کا ایک ضروری جزو بھی ہے۔ شیو کا رقص کے ساتھ اس درجہ وابستہ ہونا اس بات کا غماز ہے کہ شیو کے سراپا میں دراوڑی تصورات بدرجۂ اتم موجود ہیں۔

شیو کے کردار کا دوسرا اہم رخ یہ ہے کہ وہ زرخیزی کا دیوتا ہے اور جنسی جذبات کو نمایاں ترین صورت میں پیش کرتا ہے۔ شیولنگ کی پوجا کا تصور وادیٔ سندھ کے زمانے ہی میں عام تھا اور بعد ازاں یہی تصور آج تک ہندو مت کے ساتھ وابستہ رہا ہے۔ شیو کی گردن کے ساتھ سانپ چمٹے ہوئے ہیں جو اس کے کردار کے جنسی پہلو ہی کو ابھارتے ہیں۔ اس کی بیوی کا نام پاربتی ہے۔ پاربتی دراصل شیو کی شکتی ہے پھر اس شکتی کے بھی دو رخ ہیں۔ کبھی تو یہ حسن اور ملائمت کا مجسمہ ہے اور اپنے اس روپ میں پاربتی، اُما، ساوتری، ستی، گوری یا ان پورنا کہلاتی ہے اور کبھی اپنی جنسی شدت اور تخریبی روپ میں تند و تیز اور درگا، کالی، چنڈی یا تارا کے نام سے موسوم ہے۔ تامل تہذیب کی دیوی کوراوائی جو جنگ کی دیوی ہے اور میدانِ جنگ میں دشمنوں پر جھپٹتی اور ان کے جسم کو کھاتی ہے، دراصل درگا دیوی کی ابتدائی صورت ہے۔ اس اعتبار سے کالی یا درگا نگلنے والی ماں[1] ہی کا ایک روپ ہے جبکہ شیو کی بیوی شکتی، اس کی جنسی اور روحانی قوتوں کے لیے ایک علامت بھی ہے[2] اور اس کا الگ وجود محض شیو کی قوت کو نمایاں کرکے پیش کرنے کی ایک صورت ہے۔ واضح رہے کہ شیو کا مردانہ روپ آریائی تصورِ حیات کی علامت

---

[1] Devouring Mother

[2] شکتی کی قوتوں کو مہانروان تنتر میں شیو کی زبان سے یوں بیان کیا گیا ہے:

"تو ہی برہما کی پراکرتی ہے، پرم آتما ہے اور تجھ ہی سے ساری کائنات نے جنم لیا ہے۔ اے دیاوتی! اس دنیا میں جو کچھ بھی ہے متحرک یا ساکن، تجھ ہی سے پیدا ہوا ہے ... تو سب ظاہر چیزوں کا منبع ہے۔ تو ہم تینوں (برہما، وشنو اور شیو) کو پیدا کرنے والی ہے [illegible] بیل، مور، ہنس، چیتا [illegible] تو سب شکتیوں کے روپ میں ہے [illegible] کیونکہ تو ہی سب کی علت ہے اور تیری کوئی صورت بھی نہیں، اور کون تجھے جان سکتا ہے؟"

شکتی کا یہ روپ ہندوستانی کلچر کی مادری اساس کا ایک اہم ثبوت بھی ہے۔

ہے اور اس کا صورت کا روپ (جو اصل روپ ہے) دراوڑی اثرات کا حق دار ہے۔ چنانچہ شیو اور پاربتی کا جنسی ملاپ (جس سے ساری کائنات زندہ و پائندہ ہو گئی) دراصل آریہ اور دراوڑ کے ربط باہم ہی کی ایک صورت تھی۔

عام زندگی میں تخریب، تعمیر کا پیش خیمہ ہوتی ہے بلکہ تخریب کا یہ عمل ہی تعمیر کی جنبش میں آتا ہے۔ شیو کا تخریبی اقدام درحقیقت ایک نئی دنیا کی آمد کا اعلان ہے (شیو اور پاربتی کے ملاپ میں تخریب کا عنصر نمایاں ہے۔ یوں بھی جنسی ملاپ اپنی شدید ترین صورت میں ایک بڑی حد تک تخریبی ہوتا ہے اور آج بھی وحشی قبائل میں نر مادہ کو زخمی کر دیتا ہے اکثر جنسی پیار کے دوران میں گوپیوں کے بدن بھی تو زخمی ہو جایا کرتے تھے) پس شو کا رقص (در) تخریبی عمل (جنسی ملاپ اور خونریزی کے پہلو ہی کو ابھارتا ہے اور اس لحاظ سے شیو ہندوستانی تہذیب کے اس دور کی علامت ہے جب دراوڑی تہذیب آریاؤں کے ہاتھوں جسمانی طور پر زخمی ہو کر ایک نئے "پیکر" کو وجود میں لانے کا مقدس فریضہ سر انجام دے رہی تھی۔

---

(۵)

ہندوستان کی تاریخ تہذیب میں آریا اور دراوڑ کے تصادم سے جو نیا پیکر وجود میں آیا اس نے خود کو سنگ تراشی، نقاشی، مصوری، فن تعمیر، رقص، موسیقی، زبان اور ادب کے مظاہر میں منتقل کیا اور چونکہ اس میں آسمانی اور زمینی عناصر کا امتزاج موجود تھا۔ اس لیے فنونِ لطیفہ میں بھی اس کا یہ مزاج از خود منتقل ہوتا چلا گیا۔

ہندوستان میں پیکر تراشی کا باقاعدہ آغاز موریا خاندان کے عہد حکومت میں ہوا۔ موریا خاندان سے ذرا پہلے سکندر اعظم نے ۳۲۶ ق م میں ہندوستان پر حملہ کیا تھا اور اس سے تقریباً دو سو برس قبل مہاتما بدھ نے انسان کو جسم جنم کے چکر سے آزاد ہونے کی راہ دکھائی تھی۔ موریا خاندان کے بادشاہ اشوک نے بدھ مت اختیار کر لیا اور یوں ہندوستانی آرٹ نے سب سے پہلے بدھ مت کی روح کو اپنے اندر سمونے کی کوشش کی۔ بدھ مت ایک خالص آریائی ردِ عمل تھا۔ اس لیے یہ کہنا ممکن ہے کہ آرٹ میں دراوڑی اور آریائی تہذیبوں کا انضمام سب سے پہلے اسی دور میں رونما ہوا۔ خصوصاً ملحوظ رہے کہ موریا عہد حکومت میں یونانیوں کے زیر اثر پہلی بار پتھر کو آرٹ کے سلسلے میں استعمال کیا گیا ورنہ اس سے قبل لکڑی یا مٹی استعمال ہوتی تھی اور اگرچہ پتھر کے استعمال کے سلسلے میں تو یونانیوں کے اثر کو قبول کر لیا گیا تاہم یونانیوں کے اقلیدسی انداز اور انفرادیت کے رجحان کو اس دور میں قبولِ عام کی سند حاصل نہ ہو سکی۔ اسی لیے موریا آرٹ دراصل جانوروں کو پتھر میں پیش کرنے کا آرٹ تھا اور اس لحاظ سے اس کے ڈانڈے وادیِ سندھ کی تہذیب سے جا ملتے ہیں۔ انسانی جسم کو پیش کرنے کا رجحان اس دور میں نسبتاً کم ہے اور جو انسانی جسم پیش ہوئے ہیں، فن کے اعتبار سے جانوروں کے مجسموں کے معیار سے کمتر ہیں۔ جانوروں کو پتھر میں پیش کرنے کے آرٹ کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ اس میں جانوروں کے نیچے

شفقت، محبت اور ترحم کے جذبات نمایاں ہیں۔ غالباً اس کی وجہ بدھ مت اور جین مت کے اثرات بھی ہیں۔ دراوڑی جسم میں آریائی روح کے در آنے کا یہ ایک اہم واقعہ ہے اور اس کے نتیجے میں جانوروں کے پیکر حیوانیت اور خونخواری کے مظاہر سے ناآشنا نظر آنے لگے ہیں۔

۱۸۵ ق م کے لگ بھگ موریا عہد حکومت کا خاتمہ ہوا اور مگدھ میں شنگا اور دکن میں آندھرا کی حکومت قائم ہو گئیں۔ ان میں سے شنگا کی حکومت ۷۲ ق م تک اور آندھرا کی ۲۰۰ عیسوی تک قائم رہی۔ اس زمانے میں آرٹ کا وہ فروغ جو اشوک کے عہد میں شروع ہوا تھا، برابر جاری رہا اور اس کے نتیجے میں بھاج، بھارہت، امراوتی اور سانچی وغیرہ مکاتب فن وجود میں آتے چلے گئے۔ اس زمانے کے آرٹ میں مذہب بالخصوص بدھ مت کے اثرات در آنے لگے تھے، تاہم مزاجاً یہ آرٹ ارضی تہذیب اور اس کے مظاہر ہی کا علمبردار تھا! چنانچہ اس میں بدھ کو ایک علیحدہ ہستی کے طور پر پیش کرنے کا رجحان موجود نہیں بلکہ اسے بعض آسان علامتوں جیسے بڑ کا درخت، دھرم چکر، خالی تخت وغیرہ کی مدد سے پیش کیا گیا ہے گویا ابھی آوارہ قبائل کا علیحدگی اور انفرادیت کا رجحان ہندوستانی آرٹ میں نمودار نہیں ہو سکا تھا بلکہ پس منظر اور اس کے مظاہر مثلاً درخت اور جانور ہی ترسیل مطالب کا بہترین ذریعہ تھے مثلاً بھارہت کے آرٹ میں جانوروں کو بڑے فنی حسن کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح سانچی عہد کے بہترین آرٹ میں جو سانچی کے مقام پر سٹوپا نمبر ۱ میں محفوظ ہے ہندوستانی فضا اور دراوڑی تہذیب کی اہم علامتوں اور مظاہر ہی کا عکس پیش ہوا ہے۔ اس آرٹ میں بھی بدھ کو صورت عطا نہیں ہوئی بلکہ محض علامتوں سے اس کے وجود کا احساس دلایا گیا ہے لیکن سانچی آرٹ کا طرۂ امتیاز فطرت، اور اس کے مظاہر کے لیے بے پناہ محبت کا رجحان ہے جو گویا پتھر کے مجسموں میں ڈھل کر سامنے آ گیا ہے۔ یہ آرٹ نیاگ اور یکشی کے آریائی رجحان کے بجائے زمین اور جنگل سے وابستگی کے دراوڑی رجحان کا علمبردار ہے یعنی اس میں موضوع کے اعتبار سے آریاؤں کے تصورات تو موجود ہیں تاہم مزاجاً یہ زمین اور اس کے مظاہر ہی سے متعلق ہے۔

سانچی (بھوپال) کے سٹوپا میں عورت کے برہنہ جسم کی پیش کش کا رجحان عام ہے۔ یہ جسم بڑا بھرپور اور لطیف ہے اور امراوتی آرٹ کا پیش خیمہ ہے۔ تاہم اس سٹوپا کے آرٹ کا امتیازی وصف بھی جنگل، زمین اور اس کے مظاہر ہی کو پیش کرنا ہے۔ سانچی کے دروازے گویا جنگل کی کتاب کے اوراق ہیں کہ ان پر درخت، بیلیں اور جانوروں کے حسین مرقعے ابھرتے چلے آتے ہیں۔ یہاں بھی جانوروں کے لیے محبت اور شفقت کا جذبہ بہت نمایاں ہے۔ یہ جذبہ شاتیوں کے آرٹ میں جانوروں کو مجروح کرنے اور ایذا دینے کے رجحان سے بے نیاز

سوچنے کے جذبے سے قطعاً مختلف ہے۔

اسی دوران میں شمال مغربی ہندوستان پر یونانیوں کا تسلط قائم ہو گیا تھا اور اس کے نتیجے میں گندھارا آرٹ وجود میں آ چکا تھا۔ اور اگرچہ ۸۰ یا ۷۵ ق م کے لگ بھگ سکاتھوں[1] نے ہندوستان پر حملہ کر کے یونانیوں کو نکال دیا اور اپنی حکومت قائم کر لی تاہم گندھارا آرٹ کا فروغ ان کے عہد حکومت میں بھی جاری رہا۔ ان کی حکومت کشن کی حکومت کہلائی اور کنشک ان کا سب سے بڑا بادشاہ تھا جس کی سلطنت پنجاب اور گندھارا کے علاقوں پر مشتمل تھی۔ کشن بادشاہوں کے گندھارا آرٹ کو فروغ دینے کی وجہ غالباً یہ تھی کہ ان کے ہاں یونانیوں کا سا تحرک اور انفرادیت کا رجحان ابھر کر نمایاں ہو چکا تھا۔ چنانچہ کشن حکمرانوں نے نہ صرف گندھارا آرٹ کو اپنے جذبات کی تسکین کے لیے منتخب کر لیا بلکہ ان میں سے بعض نے بدھ مت بھی قبول کر لیا۔

گندھارا آرٹ پانچویں صدی عیسوی تک پھلتا پھولتا رہا۔ اس آرٹ کا طرۂ امتیاز بدھ کے جسم کو پتھر میں پیش کرنا تھا جب کہ دوسرے مکاتب فن میں علامتوں کا استعمال رائج تھا۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس آرٹ میں عورت کے جسم کو اہمیت حاصل نہیں تھی۔ اس کے بجائے بدھ کے مردانہ خدوخال کو واضح کرنے کا رجحان بہت نمایاں تھا جو کہ یونانیوں، آریاؤں اور سکاتھوں کے ہاں پدری اسلوب حیات مسلط تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ انھوں نے اپنی روح کی پاکیزہ ترین صورت کو مرد ہی کے روپ میں پیش کیا۔ دوسری طرف ہندوستانی آرٹ جس کی اساس مادری نظام پر استوار تھی، عورت کے جسم کو پتھر میں پیش کرتا رہا کہ عورت کا جسم ہی باطن کے اظہار کے لیے موزوں تھا۔ عورت کے علاوہ جانور   کو پیش کرنے کا آرٹ بھی گندھارا سکول کا بے حد کمزور پہلو ہے اور اس میں خلوص، جذبے اور لگاؤ کا فقدان ہے۔ گندھارا آرٹ کا زمین سے تعلق بہت کمزور تھا، نیز یہ آرٹ جذبے کے بجائے محض تخلیق اور روحانی رفعت سے مملو تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ زمین سے تازہ خون نہ ملنے کے باعث یہ آرٹ بھی آہستہ آہستہ ہندوستان سے رخصت ہو گیا۔ لیکن جیسے خود بدھ مت جو اس آرٹ کا سرچشمہ تھا، زیادہ دیر تک یہاں زندہ اور قائم نہ رہ سکا۔

---

[1] Scyths

گندھارا آرٹ ایک بڑی حد تک بدیشی تھا لیکن گندھارا آرٹ کے عروج کے زمانے ہی میں متھرا سکول وجود میں آ چکا تھا جو گویا گندھارا آرٹ کا ہندوستانی روپ تھا۔ مثال کے طور پر متھرا سکول کے مجسموں کا سر منڈا ہوا ہے اور لباس جسم کے ساتھ یوں چپکا ہوا ہے۔ جیسے کوئی گیلا کپڑا ہو۔ جسم کے خطوط اور زاویوں کو بطور خاص پیش کرنے کا میلان آگے چل کر گپتا آرٹ کے ننگے مجسموں کے روپ میں نمودار ہوا۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو متھرا سکول گپتا آرٹ کا پیش خیمہ تھا۔ متھرا آرٹ کے ہندوستانی ہونے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ اس میں مرد کے بجائے عورت کے جسم کو زیادہ اہمیت ملی ہے اور ہندوستانی عورت کا وہ نمونہ یہاں بھی پیش ہوا ہے جس کے لیے بارہٹ اور سانچی کے سکول مشہور ہیں، یعنی بھرے بھرے کولہے، بھرپور چھاتیاں، پتلی کمر اور کولہے کا ایک طرف کو واضح جھکاؤ۔[1]

متھرا سکول، گندھارا آرٹ کا ہندوستانی روپ تھا اسی لیے مجسموں میں گندھارا آرٹ کی میکانکی کیفیت بھی ایک حد تک موجود ہے اور وہ ملائمت پوری طرح ابھر نہیں سکی جسے گداوٹ اور نرمی کے الفاظ سے موسوم کیا گیا ہے اور جو گپتا آرٹ کا امتیازی وصف ہے۔ دوسری طرف امراوتی سکول میں ہندوستان کا ارضی مزاج نسبتاً زیادہ نمایاں ہوا۔ اس سکول کو آسانی سے سانچی، بارہٹ آرٹ اور گپتا آرٹ کے درمیان ایک پل کا نام دیا جا سکتا ہے۔ امراوتی آرٹ کا طرۂ امتیاز عورت کے ننگے مجسمے کی پیش کش ہے اور اس مجسمے کی تراش میں ایک لازمی ملائمت اور تازگی در آئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ امراوتی آرٹ کے موضوعات عام طور سے بدھ مت وغیرہ سے مستعار ہیں تاہم یہاں قدم قدم پر زمین میں دلچسپی لینے اور ننگے بدن کی رویت سے لطف اندوز ہونے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ سوئی ہوئی عورتوں کا مجسمہ ہو یا بدھ کے سامنے سجدہ کرتی ہوئی ناری کا یا چوری والی عورت کا، اس زمانے کی ہندوستانی عورت کے جسمانی خطوط اس خوبصورتی سے ابھر آئے ہیں کہ ان کی زندگی اور اس کے ارضی حسن کے ساتھ ایک بے پناہ تعلق خاطر بالکل عیاں ہو گیا ہے۔ لیکن یہ ارضی حسن محض گوشت پوست کے جسم تک محدود نہیں۔ امراوتی آرٹ[2] کے پیش کردہ جسم میں روح کا ہلکا سا پرتو بھی موجود ہے جو بعد ازاں گپتا آرٹ میں زیادہ نمایاں ہو گیا ہے۔

---

۱ اس کے برعکس گندھارا آرٹ میں مجسمے بھدے لبادوں میں محبوس ہیں۔

۲ Rene-Grousset - The Civilization of the East P.132

تیسری یا چوتھی صدی عیسوی تک بدیشی حکمرانوں کا تسلط ختم ہو چکا تھا اور مگدھ میں گپت سلطنت وجود میں آگئی تھی۔ یہ سلطنت شمالی اور وسطی ہندوستان کے علاقوں پر مشتمل تھی اور پانچویں صدی کے ربع آخر تک قائم رہی۔ اس کے بعد ساتویں صدی کے وسط میں ایک اور ہندوستانی سلطنت وجود میں آئی جس کا محور بادشاہ ہرش تھا۔ اسی طرح دکن میں آندھرا کی حکومت کے بعد چالوکیا کی حکومت قائم ہوئی جو آٹھویں صدی عیسوی تک قائم رہی۔ ان تمام ہندوستانی حکومتوں کے تحت آرٹ کے خالص ہندوستانی پہلو ابھرتے اور فروغ پاتے رہے۔

گپت آرٹ کا زمانہ چوتھی سے پانچویں صدی عیسوی ہے۔ امراوتی آرٹ نے جسم کی پیش کش میں روح کے عنصر کو بھی ایک حد تک سمیٹ لیا تھا، تاہم ابھی اس میں جذبے کی گرمی، بدن کی خاصی نمایاں تھی۔ گپت آرٹ نے گرمی بدن اور ناآسودگی کے بجائے ایک الوہی طمانیت، سکون اور روحانی کیفیت کے عنصر کو ابھارا اور یوں جسم کو روحانی طور پر اوپر اٹھانے کی کوشش کی۔ گندھارا آرٹ میں روح کا عنصر موجود تھا لیکن بدھ مت کی طرح یہ آرٹ بھی ایک غیر ارضی کیفیت سے مملو تھا اور اس لیے اس میں جسم کی طاقت اور جذبے کی حدت نمایاں نہ ہو سکی تھی۔ دوسری طرف سانچی آرٹ میں جسم کا وہ پہلو نمایاں ہوا جو جنگل کی فضا یا جذبے کی بوجھل کیفیت سے متعلق تھا، لیکن گپت آرٹ نے ایک ہی جست میں جذبے اور تخیل، جسم اور روح کو مربوط کر دیا۔ اس طور کہ جسم اپنے ارضی اوصاف سمیت روح کے پرتو سے جگمگا اٹھا۔ اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ گپت آرٹ میں جسم لباس سے قطعی طور پر آزاد ہو گیا۔ یہ گویا جسم کے روحانی طور پر اوپر اٹھنے کی ایک صورت تھی۔ دوسرے اس آرٹ کے مجسموں میں ایک الوہی لطافت اور طمانیت در آئی جو روحانی پرواز کی طرف ایک اور اہم قدم تھا۔ تیسرے اس آرٹ پر فطرت بالخصوص جنگل کے گہرے اثرات مرتسم ہوئے۔ مثلاً گندھارا آرٹ کے برعکس جس کے مجسموں کی تراش اقلیدس کے اصولوں کے تحت ہوئی تھی، گپت آرٹ نے گیروں، قوسوں اور دائروں کا تصور براہ راست جنگل اور فطرت کے مظاہر سے اخذ کیا۔ مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ اس آرٹ میں چہرہ پان کے پتے کی طرح، پیشانی کمان کے مانند، آنکھیں کنول ایسی اور ٹھوڑی آم کی گٹھلی کی طرح پیش ہوئی ہے۔ پھر جوان کی طاقت گھوڑے کے جسم سے اور مرد کی چھاتی شیر کے جسم کے نقوش سے ہے۔ اسی طرح کمر کا ایک طرف کو مائل جھکاؤ کسی پھولدار شاخ کے مانند ہے۔ بہرکیف یہ کہنا ممکن ہے کہ جہاں گپت آرٹ میں جسم کو اس کے فطری انداز میں پیش کرنے کا رجحان ابھرا وہاں اس میں ایک ایسی الوہی روح

بھی پھونک دی گئی کہ اس کا انگ انگ لطافت اور ملائمت کا مظہر بن گیا۔ جسم میں اس لطافت اور روحانی ملائمت کا سب سے بڑا مظہر 'ذات' تھا جسے گپتا آرٹ نے بڑے فن کارانہ انداز میں پیش کیا۔ جسم میں ذات کو وہی حیثیت حاصل ہے جو پودے پر پھول کو حاصل ہوتی ہے اور جس طرح پھول میں پودے کی روح خوشبو بن کر سمٹ آتی ہے اور اس خوشبو سے پودے کی اصل مزاج اور خصوصیات کی نشان دہی ممکن ہے۔ بعینہٖ گپتا آرٹ نے ان مجسموں سے 'ذات' کے ذریعے روح کی سادگی، تمکنت یا لافانیت کو خوش رنگ منتقل کر دیا ہے۔ گپتا آرٹ میں 'ذات' کی مدد سے روح کی داستان کو بیان کرنے کا یہ انداز 'بدھو مدرا' کے نام سے موسوم ہے اور اس نے گویا پتھر کے جسم کو روح سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔

گپتا آرٹ کے بہترین نمونے اجنتا کے غاروں میں ملتے ہیں لیکن یہاں آرٹ زیادہ تر تصویروں میں ڈھل کر نمودار ہوا ہے۔ نقاشی کے یہ نمونے دوسری صدی عیسوی سے ساتویں صدی عیسوی کے درمیانی عرصے کی پیداوار ہیں اور اس لیے ان پر بالخصوص گندھارا اور امراوتی مکاتبِ فن کے اثرات بھی مرتسم ہوئے ہیں۔ تاہم مزاجاً ان میں سے بیشتر نمونے گپتا آرٹ ہی کے مظہر ہیں۔ غار ۱۰ کی تصویریں امراوتی آرٹ سے متعلق ہیں جب کہ غار ۲ کی تصاویر پر گندھارا آرٹ اور گپتا آرٹ کے واضح اثرات مرتسم ہیں۔ لیکن ان غاروں میں ۱ تا ۵ اور ۱۶ تا ۲۱ جن کا زمانہ ۶۰۰ اور ۶۵۰ عیسوی کے لگ بھگ ہے، اجنتا کی بہترین تصویروں کا گہوارہ ہیں۔ ان ہی غاروں میں 'خوبصورت بدھ' کی وہ تصویر نظر آتی ہے جس میں نیلا کنول دکھایا گیا ہے اور وہ دلکش تصویر بھی جس میں دو پریمی محبت کے ابدی کیف میں کھوئے ہوئے بیٹھے ہیں۔ یہ تصویریں گپتا آرٹ کی لطافت اور ملائمت کی مظہر ہیں اور ان میں اس ہندوستانی فضا کا عکس پیش ہوا ہے جس کا طرۂ امتیاز فطرت کی رنگا رنگی اور بوقلمونی ہے۔ جنگل کے درختوں اور تند و توانا جانوروں کے درمیان حسین انسانی جسم اس طرح دکھائے گئے ہیں جیسے کسی نیم تاریک اور سحر انگیز فضا میں محوِ خرام ہوں۔ یہ فضا خالص ہندوستانی ہے اور اس لیے آرٹ کے ان نمونوں میں انسان بھی فطرت کے ایک جزو لاینفک کی حیثیت میں ابھرا ہے۔ تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ ان تصویروں میں ایک الگ روحانی عنصر تو بھی موجود ہے اور ان میں جسم اور جذبے کی یہ بوجھل فضا کسی حیرانی نغمے کے زیرِ اثر ایک لطیف اور ملائم کیفیات میں ڈھل گئی ہے۔ گویا اس آرٹ میں جسم اور اس کے مظاہر تو اپنی ساری شدت اور بوقلمونی کے ساتھ باقی ہیں اور ان کی صورت گری میں فنکار نے اپنے موئے قلم کا سارا زور بھی صرف کر دیا ہے لیکن ساتھ ہی ان کی ایک تازہ اور

انوکھی شان جس نے ان اجسام کو روحانیت بھی عطا کر دی ہے۔ دراوڑی جسم میں آریائی روح کے در آنے کی یہ ایک نہایت حسین مثال ہے۔ ان تصویروں میں ننگی عورتیں پھول لیے وقار کی حامل ہیں اور ان کے جسم مختلف حسین زاویوں میں اس طرح پیش کیے گئے ہیں کہ سفلی جذبات کے بجائے لطافت اور رفعت کے احساسات برانگیختہ ہوتے ہیں۔ فن کا معراج بھی یہی ہے کہ روح جسم سے اپنا گہرا تعلق تو قائم رکھے لیکن ساتھ ہی جسم کے ذریعے روح کی لطیف ترین لرزش کو بھی خود میں سمو لے۔ اجنتا کی تصاویر میں فن کی یہی صورت ابھری ہے۔ تاہم یہ انداز اسی زمانے میں اجنتا کے علاوہ باغ (گوالیار) اور سگریا (لنکا) کی تصاویر میں بھی موجود ہے۔

موضوع کے اعتبار سے گپتا حکومت کے زمانے تک ہندوستانی آرٹ پر بدھ مت کے گہرے اثرات کی نشاندہی ممکن ہے۔ اس آرٹ پر بدھ مت کی ملائمت، رحم دلی اور تیاگ کی خصوصیات اس طور اثر انداز ہوئی ہیں کہ جذبے کا ابھار بھی ایک انوکھی روشنی میں بھیگا ہوا نظر آتا ہے۔ لیکن بدھ مت ایک آریائی ردعمل ہونے کے باعث ہندوستانی مزاج سے زیادہ دیر تک ہم آہنگ نہ رہ سکتا تھا۔ اس لیے گپتا عہد کے زمانے ہی میں شیو اور وشنو کی پوجا کا رجحان نہ صرف عوام پر مسلط ہونے لگا بلکہ آرٹ پر بھی اس کی شعاعیں پڑنے لگیں۔ چنانچہ گپتا آرٹ کے بعد جب ہندو آرٹ کو فروغ نصیب ہوا اس میں نہ صرف موضوع کے اعتبار سے ایک اہم تبدیلی رونما ہوئی یعنی بدھ کے بجائے ہندوؤں کے اوتاروں اور دیوتاؤں کی تصویر کشی کا رجحان ابھر آیا بلکہ بدھ مت کی رحم دلی اور تیاگ کے بجائے جسم کو ایک انوکھی توانائی، پاکیزگی اور رفعت تفویض کرنے کا میلان بھی عام ہو گیا۔

ہندو آرٹ کا یہ فروغ تین مکاتب فن کا مرہون ہے۔ مرہٹہ آرٹ، اڑیسہ آرٹ اور کرناٹک آرٹ۔ ان میں سے مرہٹہ سکول (۵۵۰ تا ۷۷۹) کے نمونے ایلورا کے غاروں، ایلیفنٹا اور مہابلی پورم، مملا پورم، سانچی، آئی ہول اور بادامی کے مندروں میں ملتے ہیں۔ اڑیسہ سکول (۸۰۰ تا ۱۲۰۰) کے نمونے بھوبنیشور، پوری، لنگ راجا، کی مورا جیو، راج رانی اور جگن ناتھ پوری وغیرہ کے مندروں سے متعلق ہیں اور کرناٹک سکول (۱۰۰۰ تا ۱۴۰۰) کے نمونے جنوبی ہند کے دراوڑی مندروں، تنجور، مدورا، سری رنگم وغیرہ میں نظر آتے ہیں۔ ان میں سے اڑیسہ سکول میں جسم کی پیش کش کے سلسلے میں ایک گہرے جذباتی ہیجان کے شواہد ملتے ہیں نیز اس آرٹ میں جانوروں کی صورت سے ہم آہنگی کا جذبہ بھی بہت توانا ہے مثلاً کونارک کے سورج کے مندر میں تنومند گھوڑوں اور قوی الجثہ ہاتھیوں کی پیش کش میں حیاتی جذبے کو بڑی خوبی سے

ابھارا گیا ہے لیکن ہندو آرٹ کا بہترین مظہر مرہٹہ سکول ہے جس میں تمام احساس کے ارضی پہلو بشمول شہوت افزائیں رفعت اور عجز انسانی قوت کے مظہر بن کر نمودار ہوتے ہیں اور دراوڑی تہذیب میں آریائی مزاج کی آمیزش کے غماز ہیں۔

مرہٹہ سکول کے دو حصے ہیں پہلا حصہ ماوال پورم وغیرہ سے متعلق ہے اور دوسرا ایلورا، الفنٹا اور باداس وغیرہ ہے۔ ماوال پورم کا اہم نمونہ جو ایک بڑی سی چٹان کے اوپرے رُخ پر گنگا کے آسمان سے نزول کی کہانی کو پیش کرتا ہے اس آرٹ کا ایک نہایت اہم نمونہ ہے۔ جو جنوبی نمونہ امراوتی آرٹ کے گہرے اثرات کا مظہر ہے اور اس میں جانوروں، دیوتاؤں، ناگ اور ناگنوں وغیرہ کو پیش کیا گیا ہے۔ جانوروں کی پیش کش کا وہ انداز جس کا آغاز سارناتھ اور سانچی میں ہوا تھا، یہاں اپنے نقطۂ عروج پر نظر آتا ہے۔ نیز یہاں عورت کے جسم میں بڑی نزاکت، رنگینی اور لوچ ابھر آیا ہے اگرچہ اس کا موضوع پرانوں سے مستعار ہے تاہم دراصل یہ منظر گنگا کی بوقلمونی، سرشاری اور جسم کے ارضی پہلوؤں کو پیش کرنے کی ایک خوبصورت کاوش ہے اور خیالی طور پر اس کا تعلق زمین اور اس کے مظاہر سے قائم ہے۔

ماوال پورم وغیرہ کے آرٹ اور ایلورا، الفنٹا، باداس وغیرہ کے آرٹ میں اس بنا پر ایک تفریق اصل قائم کی جا سکتی ہے کہ جہاں اول الذکر جنوبی امراوتی آرٹ سے متعلق ہے اور اس میں نزاکت، لطافت بلکہ ایک حد تک نسوانیت نمایاں ہے وہاں موخر الذکر آرٹ میں نہ صرف ہندومت بالخصوص وشنو اور شیو کے تصور کو پیش کرنے کا رجحان ابھر آیا ہے بلکہ یہاں جسم ایک بے پناہ قوت اور رفعت کا مظہر بھی بن گیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس آرٹ میں شیو کو نٹ راج کے روپ میں پیش کیا گیا ہے اور شیو کا تخریبی پہلو بھی نمایاں ہوا ہے۔ تاہم شیو کا گیان دھیان کا پہلو جب وہ پاربتی کی صحبت میں کیلاش کی بلندیوں پر بیٹھا ہے اور پاربتی کے ساتھ اس کے جسمانی ملاپ کا پہلو جس میں محبت اور لطافت ابھر آئی ہے، یہ تمام رُخ جسم کے ایک ایسے ارتقا کی نشاندہی کرتے ہیں جس میں جسم کی مسرت اور رفعت ابھرتی چلی آئی ہے ۔۔۔۔ آرٹ کے ان نمونوں میں ایک ایسی اجتماعی مسرت کا اظہار ہوا ہے جو احساس برتری، گوشت پوست میں مضمر ایک انوکھے نوجوانی، پرقوت اور نظم و ضبط کی غماز ہے۔[1] دوسرے لفظوں میں جسم کو ایک انوکھا روحانی ارتقا آرٹ کے ان

---

1. Rene-Grousset - The Civilization of the East P. 246

نمونوں کو طرۂ امتیاز بخشتا ہے اور یہ عمل مثبت انداز نظر کا حامل ہے۔

ایلورا وغیرہ کی طرح کرناٹک آرٹ میں بھی شیو کی پیش کش کا تصور ہی نمایاں ہے۔ شیو کا وہ بُت جس میں اسے عقل کُل کی صورت میں پیش کیا گیا ہے اور جسے عام طور سے دکشنا مورتی یعنی عقل کی تمثیل قرار دیا گیا ہے اس آرٹ کا ایک نہایت عمدہ نمونہ ہے۔ دوسری کئی مورتیوں میں شیو کو نٹ راج کی حیثیت میں پیش کیا گیا ہے اور شیو کی اس بے پناہ مسرت کو اجاگر کیا گیا ہے جو اسے تخریب اور تعمیر کے دوران میں حاصل ہوتی ہے۔ یہاں بھی جسم بدھ کی سی طمانیت اور رحم دلی کے جذبے کا عکاس نہیں بلکہ ایک ایسی کیفیت کا مظہر ہوا ہے کہ محسوس ہوتا ہے جیسے اسے اپنی لازوال قوتوں کا عرفان حاصل ہو گیا ہے۔ شیو کے ان مجسموں میں رقص کے سبب سے اشارے روح کی رفعت اور جسم کی تمنا کو بڑی خوبی سے پیش کرتے ہیں مثلاً بدھ مدرا یعنی ہاتھ کے اشارے کا انداز یہاں بڑے بھرپور انداز میں ظاہر ہوا ہے۔ کرناٹک آرٹ میں گوپیوں کے محبوب کرشن کو بھی بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ یوں لگتا ہے جسم روح سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ یہاں بھی کرشن کا رقص ہی زیادہ تر فنکار کے پیش نظر ہے تاہم اس رقص میں زمین کے اوصاف اور گوشت پوست کے انسانوں کے جذبات زیادہ نمایاں ہوئے ہیں شاید دراوڑی تہذیب کا اثر ہے۔

لیکن دراوڑی یا ارضی تہذیب کے واضح اثرات قرون وسطیٰ پر مرتسم ہیں یا جو مِتھن[1] یعنی جنسی وصال کو پیش کرتے ہیں۔ مِتھن کا آغاز بھارہت اور سانچی کے زمانے میں ہی ہو گیا تھا جب یکشنی اور درخت کے ملاپ کو پیش کیا گیا۔ علامتوں کی زبان میں یہ ملاپ عورت اور مرد کے ملاپ ہی کی ایک صورت تھی پھر سانچی آرٹ میں مِتھن کی وہ واضح صورت بھی ابھری تھی جس میں ایک عورت بڑے پیار سے مرد کے بازو کو تھامے ہوئے ہے لیکن اس کے بعد بدھ مت اور اپنشدوں کے اخلاقی ضوابط کے تحت مِتھن کا پہلو تقریباً ایک ہزار برس تک دبا رہا۔ آٹھویں نویں صدی کے بعد جب بدھ مت کو زوال ہوا اور تیز مورتی کا تصور ابھرا تو ہندوؤں کے مندروں میں مرد و عورت کی محبت بالخصوص اس محبت کے جنسی پہلو کو بڑی اہمیت تفویض ہوئی۔ ہندو آرٹ کے تینوں مکاتب میں مِتھن کے نمونوں کی فراوانی ہے۔

ہندو مندروں میں مِتھن یا جنسی ملاپ کی اس صورت کو بعض حلقوں نے سخت نفرت کی نظروں

---

[1] Mithuna

سے دیکھا ہے اور اسے جنسی بے راہ روی، غلاظت اور گناہ کی آماجگاہ قرار دیا ہے اس کے جواب میں جو دلائل پیش ہوئے ہیں ان میں سب سے مقبول ترین دلیل کمار سوامی کی ہے۔ کمار سوامی نے مرد اور عورت (لنگ اور یونی) کے اس ملاپ (بندھن) اور خدا کے وصال کی ایک صورت قرار دیا ہے[۱]۔ دوسری طرف پنڈت جواہر لال نہرو کا یہ موقف ہے کہ ہندوستان میں تخلیق کے ہر دور میں زندگی اور اس کے مظاہر سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کا رجحان ابھرا ہے، چنانچہ جنسی لذت کی یہ صورت بھی اسی نظریے میں شامل ہے جس میں موسیقی، رقص، مصوری، تعمیر اور ادب شامل ہیں[۲]۔ پنڈت نہرو کے اس نظریے میں جنسی توانائی ہے اور یہ اکتساب لذت کے خلاف ردعمل کا پہلو اور اس کے تنوع کو سامنے لاتا ہے۔ اسی طرح ایک نظریہ یہ ہے کہ مرد اور عورت کا یہ وصال مسرت کی پاکیزہ ترین صورت کو ظاہر کرتا ہے اور ایک یہ بھی کہ اس قسم کے مظاہر عام لوگوں کو مندر اور عبادت کی طرف متوجہ کرنے کا ایک وسیلہ ہیں لیکن جنس کے جواز میں سب سے قرین قیاس نظریہ ایلین ڈینیلو[۳] کا ہے یعنی یہ کہ جنس کے مظاہر دراصل پجاری کی جبلی واردات کا اظہار ہیں کی ایک صورت تھی۔ اس نظریے کی صداقت کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ یہ بیان پڑھتے ہیں اثبت میں لاتا کو بعض تصاویر دکھائی جاتی ہیں اور اگر ان تصاویر کو دیکھنے سے اس کے اندر ہیجان پیدا ہو تو یہ خیال کیا جاتا ہے کہ وہ داخل ہونے کے قابل ہے اس کے ساتھ یہ روایت بھی محفوظ ہے کہ قدیم قبائل میں لڑائی پر روانہ ہونے سے قبل تمام مرد ایک بالکل برہنہ دوشیزہ کے گرد ناچتے تھے اور ان میں سے جو جنسی جذبات سے مغلوب ہو جاتا اسے لڑائی کے ناقابل قرار دے دیا جاتا تھا پھر یہ بھی خیال رہے کہ تانترک مت میں پانچ چیزوں یعنی شراب، ماس، گوشت، مچھلی، اناج اور جنس کے عمل سے گزرنا اس لیے ضروری ہے کہ نجات خواہش کی تکمیل میں مضمر ہے تو ہندو مندروں میں جنس کے مظاہر کے پیچھے دراصل وہ جذبہ برہنہ نظر آتا ہے جس کی جڑیں جنگل کے معاشرے اور دراوڑی تہذیب میں

---

۱ A.K.Gomarawami - Art & Archetecture of India P.162

۲ J.L.Nehru - Discovery of India P.71

۳ Alain Danielou

۴ Fohchet - The Erotic Sculpture of India PP.77-78

اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ فنی اعتبار سے مصر کے مقابر ایک بڑی حد تک جادو کی رسوم سے مشابہ ہیں اور ان کا مقصد
اس خوف کو استعمال ہے جو نجات کے راستے میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔

سنگ تراشی اور نقاشی کو چونکہ فنِ تعمیر سے بھی وابستہ ہے اس لیے اس دور کے فنِ تعمیر پر
ایک اجمالی نظر ڈالنی ضروری ہے۔ وادیٔ سندھ کے شہروں میں فنِ تعمیر کا کوئی قابلِ ذکر نمونہ محفوظ نہیں ہے کے
بنیادی ... تعمیر کے سلسلے میں استعمال کیا گیا چنانچہ اس دور کے فنِ تعمیر کے نمونے بھی
اب ناپید ہیں۔ البتہ موریہ عہد کے ستون اور ساتویں اور آٹھویں دور کے ستوپ ہندوستان کے فنِ تعمیر کے اولین نمونے
موجود ہیں۔ تیسری صدی قبل مسیح سے قبل ہی غاروں کی تعمیر کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا تھا مثلاً بارابر اور ناگرجونی کے پہاڑی
غار اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہیں۔ علاوہ ان غاروں میں مندر تعمیر کرنے کا رجحان بھی نمودار ہوا۔ اس کے نتیجے میں
ہمیں اجنتا، کارلی، ایلورا اور الفنٹا وغیرہ میں کئی ایک مندر وجود میں آئے جن میں سے آٹھویں صدی عیسوی کے
ہندوستان میں چالوکیہ اور پلّو شاہوں کے عہدِ حکومت میں مندروں کی تعمیر کو ایک نہایت اہم رجحان ملتا ہے
جو آج تک جاری ہے۔ ... مدورائی، ... بھونیشور، کھجوراہو، ... اڑیسہ
صوبہ اور بے شمار دوسرے مندر اسی رجحان کے مختلف مظاہر ہیں۔

ہندو فنِ تعمیر کا جائزہ لیں تو اس کے بہت سے دلچسپ پہلو نظر کے سامنے آتے ہیں۔ مثلاً یہ محسوس
ہوتا ہے کہ ہندوؤں کے مندر فنِ تعمیر سے زمین پر ایستادہ ہیں۔ یوں جیسے درخت یا پودے کی طرح ان کی
جڑیں زمین کے اندر گئی ہوں۔ یہی سبب ہے کہ انگلستان کے فنِ تعمیر میں عمارات ہلکی اور ... ہیں اور کلس اور مینار بیضوی
باریک اور بے جوڑ اور ... جیسے ان عمارات کا مجموعی تاثر ... اور حیرت افزا ہے
جب کہ ہندوستان کے مندروں میں توانائی اور زمین سے وابستگی بہت نمایاں ہے۔ ان مندروں کے مینار
بھی ... اور شیو لنگ سے مشابہ ہیں اور بہت زیادہ بلند نہیں انہیں دیکھنے سے حیاتِ ارضی کی ...
اور بڑے تحفظ کا احساس ہوتا ہے کہ زندگی بعد از موت کی بجائے ارضی کیفیات ہی ہندوؤں کے فنِ تعمیر میں
زمین اور اس سے وابستگی کا وہ رجحان بہت قوی ہے جو دراوڑی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھا۔

ہندو مندروں کا دوسرا قابلِ ذکر پہلو یہ ہے کہ ان کی دیواروں، میناروں اور کلسوں پر مینا کاری اور
تصویر کشی کی فراوانی ہے۔ یہ مینا کاری سنگ تراشی کی نفاست اور صفائی کی آئینہ دار ہے اور یوں محسوس
ہوتا ہے جیسے یہ جنگل کے لاتعداد پتوں اور پیڑوں کے مجموعی منظر ہی کو پیش کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہندو

مندر ایک جنگل سے مشابہ ہے اور اس میں جنگل کو سارا تنوع اور رنگا رنگی سمٹ آئی ہے۔ یہ گویا اس ارضی تہذیب کا عکس ہے جس پر جنگل سے گہری وابستگی کا جذبہ مسلط تھا۔ پھر مندر کی تعمیر بھی یوں ہوئی ہے کہ یاتری کو محسوس ہوتا ہے جیسے وہ دالانوں اور گلیاروں سے گزرتا ہوا جنگل کی اس کوکھ میں اتر رہا ہے جہاں تاریکی کا راج ہے اور جہاں وہ بت پڑا ہے جس کی تلاش میں وہ سرگرداں تھا۔

مندر ایک لحاظ سے جنگل کے مترادف ہے اور مندر کا کلس یا مینار اس جنگل سے یوں ابھرا ہوا ہے جیسے وہ رُکھے کی صورت میں سر کو بلند کر کے لمبے لمبے سانس لے رہا ہو۔ لیکن جنگل کی بیلیں اس مینار یا کلس کے ساتھ یوں لپٹی ہوئی ہیں جیسے اسے کھینچ کر دوبارہ دھرتی کی آغوش میں لے آنے کی کوشش میں ہوں۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو مندر ہندوستانی کلچر کا صحیح معنوں میں مظہر ہے کہ یہ دھرتی کے جسم کی زمین کے ساتھ وابستگی کو ہی ظاہر نہیں کرتا بلکہ جسم کے سر بلند ہونے کے عمل کو بھی واضح کرتا ہے۔ سنگ تراشی میں اس کی بہترین مثال جین مذہب کے اوتار گومتیشور کا مجسمہ ہے۔ دسویں صدی عیسوی میسور راج میں بلند و بالا جسم کے ساتھ جنگلی بیلیں لپٹی ہوئی دکھائی گئی ہیں جو جسم کو زمین کی جانب کھینچ رہی ہیں جب کہ جسم ان بیلوں سمیت روحانی طور پر اوپر کی طرف اٹھتا ہوا نظر آتا ہے۔

(۹)

آریہ آوارہ خرام اور متحرک تھے اس لیے زمین کے ساتھ ان کا رشتہ زیادہ مضبوط نہیں تھا۔ وہ گیا یگ کے دور سے گزر رہے تھے پھر وہ ہندوستان کی اس جامد و ٹھوس تہذیب سے متصادم ہوئے جو زمین سے چمٹے رہنے کے باعث یین کے دور میں مقید تھی۔ یانگ اور یین، متحرک اور منجمد، روح اور جسم کے اس تصادم میں آریائی روح جامد و ٹھوس جسم کو تو ختم نہ کر سکی اور یہ ممکن بھی نہیں تھا کیونکہ جسم ایک تناور پیڑ کی طرح زمین سے وابستہ تھا، البتہ یہ روح جسم کے ساتھ اس طرح چمٹ گئی جیسے شاخ پر پیوند لگ جاتا ہے اور یوں دھیما رنگ جانے سے یانگ کی فضا سے ایک حد تک باہر آ گئی دوسری طرف جامد و ٹھوس جسم، روح سے ہمکنار ہونے کے باعث یین کی کیفیت سے بیدار ہوا اور اس نے اپنے اندر تحرک کی ایک نئی لہر محسوس کی اور اپنی اس حیات نو کا اظہار فنون لطیفہ کی صورت میں کیا۔ لیکن کوئی بھی تہذیب یا کلچر کی نت نئی موجوں کے بغیر اپنی بہار قائم نہیں رہ سکتی۔ جامد و ٹھوس تہذیب کو آریائی تحرک سے فروغ تو حاصل ہوا لیکن اس حقیقت سے چشم پوشی ناممکن ہے کہ گیارھویں بارھویں صدی کے ہندوستان میں یہ تحرک قریب قریب ختم ہو چکا تھا۔ ان حالات میں ایک ایسا واقعہ رونما ہوا جس نے ہندوستان کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کر دیا اور جس کے باعث ہندوستانی تہذیب کے مظاہر، نقاشی، مصوری، فن تعمیر، ادب، موسیقی وغیرہ ایک بار پھر ایک تخلیقی ابال کی صورت میں منظر عام پر آ گئے۔ یہ واقعہ تھا — ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت کا آغاز!

ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد ۷۱۲ء میں ہوئی جب محمد بن قاسم نے سندھ کو فتح کر لیا لیکن اس سلطنت کی بنیادیں کچھ زیادہ مضبوط نہیں تھیں اور یہ جلد ہی ختم ہو گئی۔ اس کے بعد محمود غزنوی نے کئی بار ہندوستان پر یلغار کی لیکن ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت کا آغاز دراصل محمد غوری کی آمد سے ہوا جس نے

۱۲۰۶ء میں اپنے جرنیلوں قطب الدین ایبک اور بختیار کی مدد سے ہندوستان کو فتح کر کے دہلی کو اپنا پایۂ تخت بنایا۔ مسلمانوں کی یہ سلطنت جسے تاریخ میں پٹھان فرمانرواؤں کی حکومت کا نام دیا گیا ہے ۱۵۲۶ء تک قائم رہی جب بابر نے پانی پت کے میدان میں دہلی کے سلطان کو شکست دی اور مغل سلطنت کی بنیادیں استوار کر دیں۔ مغلوں کی یہ سلطنت تینوں صدی تک قائم رہی تاہم دراصل ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب کی وفات پر اس کا زور ٹوٹ گیا اور اس کے بعد ہندوستان بتدریج جنگل کے ابدی اصولوں کے زیر اثر اپنی ابتدائی صورت کی طرف مراجعت کرتا چلا گیا۔ تا آنکہ انگریز کی حکومت نے اسے ایک بار پھر اس تموّج سے آشنا کیا جو آریاؤں اور مسلمانوں کے طفیل اسے حاصل ہوا تھا۔ ویسے یہ ایک قابل غور نکتہ ہے کہ ہندوستان کی قدیم دراوڑی تہذیب کو جن متحرک اور اجنبی تہذیبوں کی یلغار سے نبرد آزما ہونا پڑا۔ وہ بنیادی طور پر آریائی یلغار ہی کی مختلف کڑیاں تھیں۔ آریہ تو خیر تھے ہی مسلمان جو ہندوستان پر حملہ آور ہوئے ایک بڑی حد تک آریائی خون ہی سے متعلق تھے اسی طرح انگریز بھی ایک بڑی حد تک آریائی یلغار ہی کے علمبردار تھے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ ہندوستان پر ان کا حملہ سمندر کے راستے ہوا جب کہ آریوں اور بعد کے مسلمانوں نے خشکی کے ایک ہی راستے کو اپنے لیے منتخب کیا تھا۔

اپنے پیش رو آریاؤں کی طرح مسلمان بھی بت پرستی کے سخت خلاف تھے چنانچہ ہندوستان میں ان کی آمد سے بت پرستی کے فن کو سخت دھچکا لگا۱؎ البتہ فن تعمیر اور مصوری پر انہوں نے گہرے اثرات مرتسم کیے۔ بالخصوص مغلوں کے عہد میں یہ فنون ایک نئے مکتبۂ فن کی حیثیت میں ابھر آئے۔ جہاں تک فن تعمیر کا تعلق ہے آریاؤں کی طرح مسلمان بھی آغاز کار میں ہندوستان کی فضا، مزاج اور خوشبو سے بڑی طرح متاثر ہوئے اور ہندو فن تعمیر کی نشاطیہ رنگینی اور تموّج نے ان کی آنکھوں کو خیرہ سا کر دیا تھا لیکن اس مرد کی طرح جو عورت کے سحر انگیز حسن میں گرفتار ہونے کے کچھ عرصہ بعد ارادی طور پر عورت کے حصار سے فرار حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مسلمانوں نے بھی چودھویں صدی میں ہندو فن تعمیر کے سحر سے چھٹکارا پانے کی کوشش کی۔ چنانچہ دہلی میں علاؤ الدین کا "دروازہ" ہندوستانی اثرات کے بجائے ایرانی اثرات کا غماز ہے۔ اسی طرح تغلقوں کے زمانے میں ہندو فن تعمیر کی جو جھلملاہٹ مینا کاری میں ایک بڑی حد تک منظم و منضبط

۱؎ Rene-Grousset - The Civilization of the East P.356

اور کھل کھل کیفیت پیدا ہو گئی پٹھانوں کی حکومت کے آغاز میں ایسی کوئی بات نہ تھی، مثال کے طور پر اجمیر کی بڑی مسجد کے علاوہ قوت اسلام مسجد دہلی اور قطب مینار کی تعمیر میں ہندو فن تعمیر کے گہرے اثرات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ اجمیر کی بڑی مسجد بقول فرگسن ماؤنٹ آبو کے جین مندر سے مشابہ ہے اور قطب مینار کی تعمیر اور انداز میں بھی ہندو فن تعمیر کی روایات ملتی ہیں۔ اسی طرح دہلی سے باہر بالخصوص احمد آباد (گجرات) کی مسجدوں پر ہندو فن تعمیر کے گہرے اثرات مرتسم ہوئے ہیں لیکن بعد ازاں چودھویں صدی کے لگ بھگ تحفظ ذات کے جذبے کے تحت مسلمانوں نے شعوری طور پر ایرانی فن تعمیر کو زیادہ اہمیت بخشی یہ ہندوستانی فضا سے فرار کی ایک سعی تھی۔

فرار کا یہ رجحان اکبر کے زمانے تک قائم رہا۔ اکبر نے جب ہمایوں کا مقبرہ تعمیر کرایا تو ایرانی اسٹائل کو خاص طور پر پیش نظر رکھا لیکن کچھ زیادہ عرصہ گزرنے نہ پایا تھا کہ مغل آرٹ میں ہندوستانی اور ایرانی اثرات کا ایک خوبصورت امتزاج رونما ہو گیا۔ یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے آریاؤں نے عارضی فرار کے بعد دوبارہ ہندوستانی فضا سے ایک گہرا رشتہ استوار کر لیا تھا اور ہندوستانی تہذیب میں روح کا اضافہ کر کے اس میں ضم ہو گئے تھے۔ اکبر کے ہاں جنگل کے نمودار ہونے اور شاہراہوں کو اپنی لپیٹ میں لینے کی کہانی ایک بار پھر دہرائی گئی مثلاً اکبر نے مذہبی عقائد کے سلسلے میں ہندو مت، ہندو فلسفہ، بالخصوص وشنو مت اور جین مت سے گہرے اثرات قبول کیے اور فن تعمیر میں ہندو اور جین اثرات کو در آنے دیا چنانچہ فتح پور سیکری کی عمارات میں ہندوستانی اور ایرانی فن تعمیر کا امتزاج رونما ہوا، بالخصوص جودھا بائی، ترکی سلطانہ کے محل اور دیوان خاص میں ہندو اور جینی آرٹ کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔

جہانگیر نے عقائد کے ضمن میں تو اکبر کا تتبع نہ کیا تاہم جمالیاتی سطح پر وہ خالص ہندوستانی فضا سے زیادہ متاثر ہوا۔ ہر گزرتے لمحے سے مسرت کشید کرنے کی خواہش جو دراوڑی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھی اور طبیعت کی خونخواری جو جنگل کی زندگی کا امتیازی نشان ہے، جہانگیر کے ہاں ابھری ہوئی نظر آتی ہے۔ فن تعمیر میں بھی جہانگیر کے زمانے کی عمارات نے ہندوستانی اثرات کو فراخدلی سے قبول کیا۔ خاص طور پر اکبر اور اعتماد الدولہ کے مقبروں میں ہندوستانی اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ لیکن ایرانی اور ہندو آرٹ کا بہترین امتزاج شاہجہان کے دور میں نمودار ہوا اور نہایت خوبصورت عمارات مثلاً موتی مسجد، دیوان خاص اور تاج محل عالم وجود میں آ گئیں۔ ان عمارات میں ایرانی اثرات کی فراوانی ہے تاہم مجموعی

تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ ان عمارات بالخصوص موتی مسجد اور تاج محل میں مردانہ وقار کے بجائے ایک عجیب سا نسوانی حسن ابھر آیا ہے۔ نسوانی حسن کا یہ ابھار خالص ہندوستانی مزاج کا پرتو ہے اور اس زاویے سے بھی اس کا مطالعہ ضروری ہے۔ مسلمانوں نے ہندوستانی فن تعمیر کے علاوہ ہندوستانی مصوری کو بھی متاثر کیا بے شک پٹھان فرمانرواؤں کے عہد حکومت میں مصوری کو فروغ نہ مل سکا تھا اور اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ اسلامی عقاید تصویر کشی کے فن کے متحمل نہ ہو سکتے تھے اور پٹھان فرمانروا اسلامی اعتقاد پر سختی سے کاربند تھے لیکن مغلوں کے ہاں مصوری کو بڑا فروغ ملا۔ بابر جس نے مغل سلطنت کی بنیادیں استوار کیں، چنگیز خاں اور تیمور کی نسل کا ایک فرد ہونے کے باوجود فنون لطیفہ کا علمبردار تھا۔ غالباً فرغانہ میں ایک طویل عرصے تک رہنے کے باعث اس نے ایرانی کلچر سے گہرے اثرات قبول کیے تھے اور اس کے ہاں شعر و تصویر اور دوسری حسین اشیاء اور اور تصورات سے لطف اندوز ہونے کا رجحان ابھر آیا تھا۔ بہر حال جب بابر ہندوستان میں آیا تو اپنے ساتھ مصوری کا ایک نفیس اور شستہ ذوق بھی لایا اور اسی ذوق نے آگے چل کر مغل بادشاہوں کے ہاں مصوری کے فن کو فروغ دیا۔ ہمایوں، اکبر، جہانگیر اور شاہجہان ان سب کے ہاں تصویر اور نقش سے ایک والہانہ اُنس نظر آتا ہے۔ مثلاً ہمایوں کے عہد حکومت میں شستہ مذہب اور عبدالصمد ایسے مصوروں کے نام ملتے ہیں۔ اکبر کے زمانے میں تبریز کے میر سید علی، عبدالصمد شیریں قلم، دسونت، مادھو، مسکین، مکند، بھگوتی اور رام داس کے نام بہت مشہور ہوئے۔ جہانگیر کے زمانے میں ابوالحسن، استاد منصور نقاش (جو جانوروں کی تصویر کشی میں اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا)، محمد مراد، شیخ عباسی اور منوہر وغیرہ نے بڑا نام پایا اور شاہجہان کے عہد حکومت میں محمد نادر سمرقندی، میر محمد ہاشم اور رائے انوپ مقبول و معروف ہوئے۔

مغل عہد حکومت کے آغاز میں مصوری کے ایرانی سکول کو فروغ ملا تھا کیونکہ مغل بادشاہ اسی کلچر سے آشنا تھے جس کا سب سے بڑا علمبردار بہزاد تھا لیکن کچھ زیادہ عرصہ گزرنے نہیں پایا تھا کہ جس طرح خود مغل بادشاہوں نے ہندو راجاؤں کے ساتھ رشتے ناتے استوار کیے اعتقاد کے سلسلے میں بہت کچھ اسے مستعار لیا، فن تعمیر میں ہندوستانی اثرات کو خوش آمدید کہا، بالکل اسی طرح مصوری کے سلسلے میں بھی انہوں نے ہندوستانی اثرات کو عام طور سے قبول کر لیا۔ بہزاد کا سکول کوتاہ قد نقش کا علمبردار

۱؎ Miniature Painting

تھا۔ ادھر اس زمانے کے ہندوستان میں تصویر کشی کی عظیم روایت کا علمبردار اب مصوری کا راجپوت سکول تھا اور یہ ایک عجیب بات ہے کہ راجپوت سکول بھی گو کہ وہ نقش ہی کا علمبردار بن چکا تھا جس طرح پودے کی دو اقسام کی آمیزش میں، چنانچہ اس کی تو شہانی طور پر ایک ہندی اور تیسری قسم جنم لیتی ہے بعینہ جب دو گروہ اور ان کے مظاہر ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو ایک تیسرا نسبتاً توانا اور صحت مند گروہ جنم لیتا ہے۔ مصوری کے سلسلے میں بھی کچھ مغلوں کے دور میں ہی ہوا جب ہندو آرٹ کا فن راجپوت سکول کے فن سے ہم آہنگ ہونے کے بعد ایک کشادہ توانا اور زیادہ نفیس صورت میں ابھر آیا۔ چنانچہ مغلوں کے ہاں مصوری کے گہرا وقار رنگوں کے بجائے نرمے کینوس کو استعمال کرنے کا رجحان عام طور سے ملتا ہے۔

مغلوں کی تہذیب ایک متحرک تہذیب —— تھی۔ چنانچہ جب یہ ہندوستانی تہذیب سے ہم آہنگ ہوئی تو قدرتی طور پر اس کے اوصاف ہندوستانی تہذیب میں سرایت کر گئے۔ متحرک معاشرے میں انفرادیت نمایاں ہوتی ہے جب کہ ٹھہرے ہوئے معاشرے میں فرد کے بجائے سماج کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ ہندوستانی مصوری یا نقاشی کی روایات کا مطالعہ کریں تو ایک انبوہ کے وجود کا احساس ہوتا ہے جس کے ساتھ فرد ایک حقیر سی پرزے کی حیثیت میں چھپا ہوا نظر آتا ہے۔ اس انبوہ میں صرف انسان ہی موجود نہیں بلکہ پرندے، جانور، پودے، درخت، پہاڑ اور دریا وغیرہ بھی نظر آتے ہیں۔ گویا یہ تصویر ساری زندگی کی بوقلمونی، تنوع اور فراوانی کی تفسیر پیش کرتی ہے۔ اس کے برعکس مغل اثرات کے تحت مصوری کے ابتدائی سکول میں فرد کی شبیہ آراستہ کا رجحان زیادہ توانا تھا کہ یہ رجحان انفرادیت کا ایک قدرتی نتیجہ تھا۔ تجزیہ: مغل آرٹ میں شبیہ نگاری کو بڑی اہمیت ملی۔ بے شک ان تصاویر میں درخت، پہاڑ اور دوسری اشیاء بھی ابھری ہیں تاہم مرکزی حیثیت کسی خاص فرد کے چہرے ہی کو حاصل ہے۔ اس چہرے کی تصویر کشی میں مغل فن کاروں نے اپنا سارا زور صرف کیا ہے اور فرد کی شخصیت کو اس کے تمام اوصاف یا عیوب سمیت منظر عام پر لانے کی کوشش کی ہے۔

مغل جس خطۂ زمین سے آئے تھے، وہاں گھنے جنگل کی وہ دیواریں موجود نہیں تھیں جو نظر کے پھیلاؤ کو روک دیتی ہیں اس لیے ان کے ہاں دشت فاصلوں کا ایک شدید احساس جنم لے چکا تھا۔ تصویر کشی میں

لے Tara Chand - Influence of Islam On Indian Culture P. 260

یہ احساس اس طور ابھرا کہ تصویر کا پس منظر ایک کشادہ اور وسیع صورت میں ڈھل گیا اور اس میں فاصلے ابھر آئے۔ ہندو تصویروں میں ہر شے گڈمڈ ہو کر ایک ڈھیر کی صورت اختیار کر گئی تھی لیکن مغل آرٹ کی تصویر میں پس منظر کی گہرائی ابھر آئی اور اشیا کا درمیانی فاصلہ کشادہ ہو گیا۔ کشادہ اور صاف کینوس پر ایک معمولی نقطہ بھی مرکزی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ بعینہٖ جیسے صحرا میں سفر کرتا ہوا ایک فرد بھی کائنات کا مرکز قرار پاتا ہے۔ چنانچہ فاصلے کی نمو نے مغل آرٹ میں فرد کی انفرادیت کو گہرا اور واضح کیا اور یوں اس کو ایک الگ مزاج تفویض ہو گیا۔

مغل آرٹ میں انفرادیت کا رجحان اور فاصلے کا عنصر تو باہر سے آیا اور گویا ایرانی روح کی ایک صورت تھی، لیکن اس آرٹ کو جسم اور جذبہ ہندوستانی فضا ہی نے مہیا کیا۔ مثلاً اجنتا، باگھ اور سانچی کے آرٹ میں درختوں، جانوروں اور انسانی جسموں کو پیش کرنے کا جو قوی رجحان موجود تھا، مغل آرٹ میں بھی پوری شدت سے نمودار ہوا۔ خاص طور پر جانوروں کی پیش کش کے سلسلے میں مغل آرٹ نے بڑے تنوع اور رنگا رنگی کا مظاہرہ کیا۔ بے شک موضوع کے اعتبار سے ایک یہ تبدیلی ضرور آئی کہ مغل آرٹ میں شکار کے مناظر عام طور سے پیش کیے گئے جب کہ ہندو آرٹ میں جانوروں سے محبت اور شفقت کا جذبہ بطور خاص ابھرا ہوا تھا۔ تاہم یہ بات مغل آرٹ کے حق میں ضرور کہی جا سکتی ہے کہ شکار کے سلسلے میں شاہیوں کی سی خونخواری اور وحشت کے مناظر یہاں دکھائی نہیں دیتے بلکہ جانوروں کی تصویر کشی میں مصور کے ملائم اور کومل جذبات بھی ابھر آئے ہیں۔ بحیثیت مجموعی جنگل اور اس کے مظاہر کی عکاسی کا جو رجحان مغل آرٹ میں نمودار ہوا وہ براہ راست ہندو آرٹ کی عظیم روایات سے منسلک تھا۔

ہندوستانی فضا کا مغل آرٹ پر ایک یہ اثر بھی ثبت ہوا کہ اس میں عورت کا جسم ایک بار پھر ابھر کر سامنے آ گیا۔ بے شک مغل سکول کے فن کار نے دربار کی عکاسی کے سلسلے میں مردانہ وقار اور وجاہت کو عام طور سے ملحوظ رکھا لیکن جیسے ہی وہ موضوعات کی تلاش میں دربار سے نکل کر حرم سرا میں پہنچا تو عورت (ایک ہندوستانی عورت) کا وہ جسم جس کی بہترین عکاسی اجنتا، ایلورا، سانچی وغیرہ کے آرٹ میں ہوئی تھی ایک بار پھر نگاہوں کا مرکز بن گیا۔ اس جسم کی نیم برہنگی براہ راست ہندوستانی فضا سے مستعار تھی۔ پھر اس جسم کے انگ انگ میں وہ لوچ، تھرتھراہٹ اور شگفتگی ابھر آئی جو ہندو آرٹ میں عورت کے مجسمے کی پیش کش کے سلسلے میں ہمیشہ سے موجود رہی ہے۔ فی الواقعہ مغل آرٹ میں جسم کے ساتھ گہری

وابستگی کا رجحان ہندوستانی آرٹ بلکہ ہندوستانی تہذیب کا ایک نمایاں اثر تھا اور اسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔

موضوعات کے اعتبار سے بھی مغل دور میں ہندو آرٹ کے احیاء کے اثرات عام طور سے نظر آتے ہیں۔ مثلاً جہاں دربار سے منسلک بیشتر فنکاروں نے مغل بادشاہوں اور درباریوں کی زندگی سے موضوعات اخذ کیے وہاں دربار سے باہر راجپوت آرٹ کا وہ فروغ جاری رہا جس کے ڈانڈے قدیم ہندوستانی آرٹ سے ملے ہوئے تھے۔ راجپوت آرٹ میں نہ صرف کرشن، شیو اور وشنو سے متعلق موضوعات کی عکاسی کی گئی بلکہ اس آرٹ میں جو فضا قائم ہوئی وہ بھی عمومی طور پر ایک ایسے جادو نگری سی فضا تھی جس میں تمام مرد جانباز تھے، تمام عورتیں خوبصورت شرمیلی اور محبت کرنے والی تھیں۔ جہاں جانور انسان کے رفیق تھے اور درخت اور بیلیں ہوا کی چاپ کے انتظار میں گویا دم بخود کھڑے تھے۔ یہ فضا مغلوں کے طمطراق، وجاہت، شان اور شکوہ سے بالکل مختلف تھی کہ اس پر محبت کا عالمگیر جذبہ پوری طرح مسلط تھا۔

(ط)

دراوڑی تہذیب میں روح کی آمیزش کا تیسرا روپ رقص اور موسیقی کے وہ مظاہر تھے جن میں ملاوٹی جسم اور آسمانی روح کا امتزاج ایک بنیادی عنصر کے طور پر ابھرا تھا۔ ان میں سے پہلے رقص کو لیجیے! رقص کا آغاز جنگل کے معاشرے میں ہوتا ہے جہاں جسم جذبے کے کھڑیاں اور والہانہ اظہار کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ آج بھی قدیم انسانی قبائل میں رقص، جنسی جذبے کے جسمانی اظہار ہی کی ایک واضح صورت ہے لیکن ناچ میں رقص کا یہ ابتدائی روپ آج تک محفوظ ہے۔ یہاں اظہار ایک بڑی حد تک ننگا اور براہ راست ہے اور اس لیے اس میں روح کا عنصر ناپید ہے۔ ابتدائی رقص کا ایک امتیازی پہلو یہ ہے کہ اس میں ناظر اور منظور، تماشائی اور رقاص، ایک دوسرے سے جدا نہیں۔ گویا جب قدیم سوسائٹی میں رقص کے لمحے وارد ہوتے ہیں تو سارا قبیلہ ڈھول کی ایک ہی تال پر ناچتا چلا جاتا ہے۔ اس طور کہ ڈھول کی آواز سارے قبیلے کے دل کی دھڑکن بن جاتی ہے اور قبیلے کے ہر فرد کے دل کی دھڑکن اس بڑی دھڑکن میں بالکل ضم ہو جاتی ہے جیسے خود فرد اس قبیلے میں مدغم ہو چکا ہے۔ لہٰذا اول جب رقص اپنی ابتدائی دھماچوکڑی سے ترقی پا کر اور روح کے عنصر سے آشنا ہو کر فن کے مدارج تک پہنچتا ہے تو قدرتی طور پر ناظر اور منظور، تماشائی اور تماشا گر میں بٹ جاتا ہے۔ ویسے یہ تقسیم محض سطح کی تبدیلی ہی کو ظاہر کرتی ہے ورنہ تماشا بین یا ناظر بھی اسی طرح تماشا میں شریک ہوتا ہے جیسے قدیم قبائلی رقص میں قبیلے کا ہر فرد شامل ہوتا تھا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اب اس کی شرکت عملی اور جسمانی نہیں بلکہ ذہنی اور احساسی ہے۔ اسی چیز کو ناظر کی سعی تخلیق مکرر کا نام بھی دیا جا سکتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ فن کار اپنے فن میں اشاراتی عنصر، علامت یا تشبیہ استعارے کی مدد سے جو خلا پیدا

کرتا ہے، ناظر اپنے ذہن اور احساس کی مدد سے اسے پڑھنے کی کوشش کرتا اور یوں بالواسطہ طریق سے خود بھی رقص میں شریک ہو جاتا ہے تاہم چونکہ اب اس کی شرکت جسمانی نہیں بلکہ ذہنی اور احساسی ہے اس لیے اس کے حظ کی نوعیت بھی ایک شدید حسی اور روحانی ہوتی ہے۔ اسی چیز کو جمالیاتی حظ کا نام بھی دیا گیا ہے۔ چنانچہ یہ بات مسلّم ہے کہ ابتدائی رقص جذبے کے عریاں اور بلاواسطہ اظہار کی ایک صورت ہے لیکن فن کی صورت میں وہ ایمائی اور رمزیہ انداز اختیار کر لیتا ہے۔ برہنگی اور نیم برہنگی کا یہی فرق فن اور غیر فن کا مابہ الامتیاز بھی ہے۔

رقص، قدیم دراوڑی تہذیب کا ایک ضروری عنصر تھا۔ موہنجو ڈرو کی کھدائی میں رقاصاؤں کے بہت سے مجسمے ملے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے دراوڑی تہذیب کے آغاز ہی میں رقص اور مذہب میں رابطہ باہم قائم ہو چکا تھا۔ مندر کے ساتھ دیوداسی کی وابستگی کا یہ تصور افریشیا کی مشترکہ تہذیب کی بھی نشاندہی کرتا ہے کیونکہ قدیم مصر اور بابل کی عبادت گاہوں میں بھی دیوداسیوں (رقاصاؤں) کا وجود ثابت ہو چکا ہے تاہم دراوڑی تہذیب میں رقص بنیادی عنصر ہونے کے باوصف غالباً جنگلی قبائل کے رقص کی اس ابتدائی صورت سے منسلک تھا جس میں جذبے کے جسمانی اظہار ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ اس کا منشا فاضل قوت کے اخراج کے علاوہ اور کچھ نہیں تھا اور اس لیے اس میں فن کی وہ لطافت اور رفعت موجود نہیں تھی جو بعد ازاں آریائی روح کی آمیزش سے اس میں پیدا ہوئی۔

ہندو تہذیب کے اصنام میں شیو سب سے بڑا اور سب سے پہلا رقاص ہے۔ یوں تو شیو کے ساتھ چار اہم اوصاف وابستہ ہیں جیسے سنہار مورتی (تخریبی پہلو) دکشنا مورتی (یوگ کا پہلو) انوگرہا مورتی (بخشش کا پہلو) اور نرتیہ مورتی (رقص کا پہلو) تاہم یہ حقیقت ہے کہ شیو کے کردار کے یہ تمام پہلو اس کے رقص کی مختلف حرکات ہی سے مشتق ہیں۔ مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ شیو جب رقص کرتا ہے تو اس کے پاؤں کی پہلی ہی جھنکار سے یہ کائنات پیدا ہو جاتی ہے۔ دوسری جھنکار سے یہ قائم ہو جاتی ہے۔ تیسری سے تباہ ہو جاتی ہے اور چوتھی جھنکار سے وہ ہر شے کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے اور پانچویں سے ہر شے کو نروان عطا کر دیتی ہے۔ شیو کو اس کی اس حیثیت میں نٹ راج کا نام ملا ہے جس کے لغوی معنی اداکاروں اور رقاصوں کے بادشاہ کے ہیں۔ ویسے یہ بات دلچسپ اور خیال انگیز ہے کہ ویدوں اور بعض دوسرے شمالی علاقوں میں آریائی تسلط کے تحت شیو کو زیادہ تر ایک یوگی کے لباس میں پیش کیا گیا ہے۔ لیکن دوسرے

علاقوں مثلاً بنگال یا جنوبی ہند میں شیو کا تخریب یا رقص کا پہلو زیادہ اہم اور نمایاں ہے مثلاً بنگال اور اس کے ملحقہ علاقوں میں شیو کا تخریبی پہلو جس کی سب سے بڑی علامت کالی ہے، زیادہ مقبول ہے اور جنوب میں جہاں جنگل کے رقص کی روایت زیادہ توانا تھی شیو کو زیادہ تر ایک رقاص کے لبادے میں پیش کیا گیا ہے۔ ویسے یہ حقیقت ہے کہ شیو کے تخریب اور رقص کے یہ دونوں پہلو اس قدیم دراوڑی تہذیب سے ماخوذ ہیں جس نے تہذیب الاصنام کے گہرے اثرات قبول کیے تھے مثلاً ان علاقوں میں شیو کا جو تصور ابھرا اس میں مادری روپ زیادہ اہم اور نمایاں تھا اور یہاں شیو کی شکتی کو کالی یا درگا کے روپ میں پیش کر کے اس کی پوجا کی گئی۔ بعض حالتوں میں تو شیو کے مردانہ پہلو پر اس کا نسوانی پہلو پوری طرح مسلط دکھائی دیتا ہے اور علامتوں کی زبان میں یہ اس بات پر دال ہے کہ دراوڑی تہذیب نے جو مادری نظام کی پیداوار تھی آریائی تہذیب پر جو پدری نظام کی علمبردار تھی ایک بڑی حد تک اپنا تسلط قائم کر لیا تھا چنانچہ روایت ہے کہ کالی دراصل شیو سے بہتر رقص کرتی ہے بلکہ شیو کی سفید لاش پر ناچتی ہے۔ اس روایت میں صرف یہ بات قابل غور ہے کہ کالی کے مقابلے میں شیو کو سفید رنگ تفویض کیا گیا ہے جو دراوڑوں کے کالے رنگ کے مقابلے میں آریاؤں کے سفید رنگ کی طرف ذہن کو متوجہ کرتا ہے بلکہ یہ بھی کہ جنسی اتصال کی صورت میں فطرت کے ضوابط کے مطابق نر تو ختم ہو جاتا ہے لیکن مادہ تخلیق کے عمل کو پورا کرنے کے لیے کچھ عرصہ اور زندہ رہتی ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ دراوڑی اور آریائی تہذیب کے اس اتصال میں آریائی تہذیب، دراوڑی تہذیب کو روح عطا کر کے خود تو ختم ہو گئی لیکن دراوڑی تہذیب روح کے اس تخم کو اپنے پہلو میں دبائے زندہ رہی۔ قدیم زمانے سے عورت کے ساتھ رقص کی وابستگی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ جب برہما کو محسوس ہوا کہ رقص کے بعض پہلو مرد کی گرفت سے باہر تھے تو اس نے اپسرائیں پیدا کیں جنہوں نے رقص کو مکمل کیا۔ اس کے ساتھ ساتھ اگر یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ مہاتما بدھ کی روایت میں مارا کی رقاص بیٹیوں ہی نے بدھ کو سیدھے راستے سے ہٹانے کی کوشش کی تھی اور یہ بات بھی کہ ہندوستان کا خاص دیسی رقص یعنی بھرت ناٹیم بنیادی طور پر پجاری کا رقص ہے تو یہ امر واضح ہو جائے گا کہ ہندوستانی ناچ اس تہذیب کی پیداوار ہے جس کے پس منظر میں مادری نظام کا تصور بہت توانا اور عورت کی حیثیت بہت اہم تھی۔ آج بھی عورت کا ناز و غمزہ، محبوب نگاہی اور نیم برہنگی اس زمانے ہی

کی یادگار ہے جب عورت معاشرے کا مرکز تھی اور بہتر اور خوب تر نسل کی تخلیق کے لیے بہترین مرد کا انتخاب اس کا منشائے فطرت تھا۔ اس انتخاب کو جو بعد ازاں سوئمبر کی رسم میں کہیں بہت بعد تک زندہ رہا) زیادہ سے زیادہ کامیاب بنانے کے لیے مقابلے کی فضا کو جنم دینا ضروری تھا اور اس لیے عورت نے خود کو دلکش اور قیامت خیز بنانے کی کوشش کی تاکہ بہترین مردوں کو اپنی طرف متوجہ کر سکے۔ رقص اس کوشش کی سب سے واضح اور دلکش صورت تھی۔ مثلاً روایت ہے کہ رادھا کرشن کے سامنے رقص کرتی تھی۔ اسی طرح کچی پوڑی رقص کے باوا اور جتاپا کے بارے میں مشہور ہے کہ رقص کے دوران میں اسے محسوس ہوتا تھا گویا وہ ایک گوپی کی طرح کرشن سے وصل کا خواہاں ہے۔ دراوڑی تہذیب اور آریائی تہذیب کے جنسی اتصال کے بعد جب آریائی روح، دراوڑی جسم میں روشنی کی رمق چھوڑ کر خود سنیاس کی طرف مائل ہو گئی تو دراوڑی جسم نے محبوب کو پانے کے لیے جو اقدامات کیے ان میں رقص کو خاص اہمیت حاصل ہوئی اور رادھا کا کرشن کے سامنے رقص کرنا فلسفے کی زبان میں اس رقص کو مانوس قرار پایا جو پرکرتی پرش کے سامنے سرانجام دیتی ہے۔ شاید اسی لیے سنتعاپا[1] کو محسوس ہوتا تھا کہ پرش صرف ایک ہے، وہ خود اور اس دنیا کے دوسرے انسان محض گوپیاں ہیں جو اس پرش (کرشن) کے گرد رقص کر رہی ہیں۔

ہندوستانی رقص میں تنوع، حرکات کی فراوانی اور تقسیم کا سانچہ خود اس بات پر دال ہے کہ ابتداً یہ رقص اس دراوڑی تہذیب سے متعلق تھا جو ادنیٰ نظام کے تابع ہونے کے باعث تقسیم اور فراوانی کے اوصاف کی حامل تھی۔ ہندوستان میں زمین کی زرخیزی نے جہاں درختوں، جھاڑیوں اور فصلوں کو بے تحاشا اگنے کی تحریک دی وہاں اس کے باسیوں کے ہاں بھی متعدد دیویوں، دیوتاؤں، اپسراؤں، گندھرووں، اور رشیوں منیوں کے تصور کو ابھارا۔ فی الواقعہ اس معاشرے کا ہر حصہ مختلف خانوں میں بٹ چکا تھا تاہم ان میں سے کسی بھی خانے کی الگ حیثیت نہیں تھی بلکہ ہر خانہ ایک جسد کی طرح کل سے پیوست تھا۔ چنانچہ ہندوؤں کی بیشتر مقدس کتابوں کی تخلیق اس طور ہوئی ہے کہ ہر زمانے

---

[1] Banda Kanaka Linge Wara Rao —
The Kuchipuri Dance Drama
(Illustrated Weekly of India, Nov. 1962)

میں افراد نے اپنے عام اظہار کے جذبات میں اپنی تحقیقات شامل کر دی ہیں اور یوں یہ کتابیں علم میں برابر بڑھتی چلی گئی ہیں۔ فرد کی ذات سے حیثیتِ کُل ہے ابتدا اختتام کی یہ روش اس معاشرے کی پیداوار تھی جس میں اصل چیز سماج یا قبیلے کا "کُل" تھا اور جس میں فرد کی کُل سے ہٹ کر کوئی حیثیت نہیں تھی ہندوستانی رقص میں بھی تنوع، تقسیم اور فراوانی کے عناصر عام طور سے ملتے ہیں مثلاً بھارت نرتیہ شاستر میں رقص کی مختلف حرکات کے سلسلے میں سر کی تیرہ، آنکھوں کی چھتیس، گردن کی نو، ہاتھوں کی سینتیس اور جسم کی چار حرکات کی نشاندہی کی گئی ہے۔ جسم کی ان چار حرکات یعنی کرن، ریچک، انگ ہار اور پنڈی بندھ، کو آگے اس طور تقسیم کیا گیا ہے کہ کرن تعداد میں ایک سو آٹھ ہیں، ریچک چار ہیں، انگ ہار تعداد میں بتیس ہیں اور پنڈی بندھ رقص کے مختلف ٹکڑوں کی مجموعی صورت کا نام ہے لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ بھارت نرتیہ شاستر کے بعد بھی ان حرکات میں اضافے ہوتے رہے۔ فی الواقع ہندوستانی رقص ایک درخت سے مشابہ ہے اور تنوں، شاخوں، ٹہنیوں، پتوں، کلیوں اور پھولوں میں یہ تقسیم ہوتا چلا گیا ہے۔ پھر یہ رقص محض جسم کی حرکات تک محدود نہیں اس میں ابھینے کے چاروں عناصر یعنی آنگک، واچک، ساتوک اور آہاریہ بھی شامل ہیں۔[1] ان میں سے آنگک، اعضائے جسم کے کسی حصے کی مدد سے جذبے یا خیال کے اظہار کی ایک صورت ہے، واچک، آواز کی مدد سے، ساتوک مسکراہٹ آنسو وغیرہ کی مدد سے اور آہاریہ زیور اور لباس کی مدد سے جذبے اور خیال کے اظہار کی مختلف صورتیں ہیں۔ ان تمام باتوں سے ہندوستانی رقص کی بوقلمونی، رنگا رنگی، تنوع اور زرخیزی کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے۔

ادھر شنکر سکول اور ٹیگور سکول سے قطع نظر ہندوستانی رقص کے چار بنیادی مکتبوں کا تذکرہ ناگزیر ہے کہ ان کے مطالعہ ہی سے ہندوستانی رقص کے تدریجی ارتقاء کی نشاندہی ممکن ہے اور ان میں سے کتھک ناچ جسے لکھنؤ کے کالکا اور بندا دین اور ان کے بعد اچھن مہاراج اور شمبھو مہاراج نے فروغ بخشا، رقص کی وہ صورت ہے جس میں ادا اور تھاپ ہی کو تمام تر اہمیت حاصل ہے۔ اس رقص کی حرکات کسی خاص جذبے یا خیال کی عکاسی نہیں بلکہ جسم کے جذباتی تموج کا ایک واضح نمونہ پیش کرتی

---

[1] Projesh Banerji - The Dance of India P.179

طور پر یہ رقص اس ابتدائی رقص سے متعلق ہے جو قدیم سوسائٹی کے جسمانی اظہار کی ایک واضح صورت تھی اور جو کہ ابتدائی تکرار کے تحت ایک ہی دائرے میں گھومتا چلا جاتا تھا چونکہ دوری نظام خود ایک پہیے کی طرح دائرے میں گھومتا ہے اور اس میں جہت اور سمت کا فقدان ہے۔ اس لیے جنگل کے رقص میں بھی خیال کا عنصر ناپید ہے۔ بے شک کتھک ناچ ابتدائی رقص سے کہیں زیادہ ترقی یافتہ ہے اور اسے فن کا درجہ بھی یقیناً حاصل ہے تاہم ابتدائی رقص کے جذباتی تموج سے وابستہ ہونے کے باعث اور محض پاؤں کی مخصوص حرکات کا مظہر ہونے کی وجہ سے اس میں روحانی کیف بہم پہنچانے کی سکت اس قدر نہیں جتنی رقص کے دوسرے مکاتب میں!

منی پوری رقص اس سے اگلا قدم ہے۔ اس رقص کا مرکزی خیال کرشن اور رادھا کے معاشقے سے مستعار ہے اور اس رقص کی ہر پیشکش میں کرشن رادھا کے عشق کی داستان کا کوئی نہ کوئی واقعہ پیش ہوتا ہے تاہم بنیادی طور پر اس رقص میں مسرت اور محبت کے والہانہ اظہار ہی کو سب سے زیادہ اہمیت ملی ہے۔ مثلاً اس رقص کی ایک اہم پیشکش لائی ہروبا کے لغوی معنی ہی دیوتاؤں کے ساتھ جنسی کھیل کے ہیں اور اس میں احتساب اور ضبط و امتناع کو عارضی طور پر بالائے طاق رکھ کر محبت کے جذبے کے کھلم کھلا اظہار کو تحریک دی گئی ہے۔ ویسے یہ ایک عجیب بات ہے کہ آریاؤں کے اخلاقی ضوابط ہمیشہ عوام کے اذہان پر مسلط رہے لیکن ان کے دلوں نے انہیں کبھی تسلیم نہ کیا چنانچہ جب کبھی، عارضی طور پر ہی، اس بوجھ میں کمی واقع ہوئی تو دل بے اختیار ناچ اٹھے ہولی اس کی بہترین مثال ہے کہ اس روز آریائی ضابطۂ اخلاق کے دبیز پردوں کے نیچے سے خالص ہندوستانی جذبہ اپنی برہنہ حالت میں باہر آتا اور سب معیاری لبادوں کو رنگین پانی سے بھگو دیتا ہے۔

کتھا کلی ناچ آریائی اور دراوڑی تہذیبوں کے انضمام کا نتیجہ ہے۔ اس طور کہ اس میں جسم روح کے پرتو سے جگمگا اٹھا ہے اور اب روحانی بلندیوں کا طالب ہے۔ یہ رقص دراصل ناٹک اور رقص کے امتزاج کو پیش کرتا ہے اور اس میں جسم اپنی مختلف حرکات کی مدد سے ہندوؤں کی مقدس کتابوں کی کوئی کہانی ناظرین تک پہنچاتا ہے لیکن مزاجاً یہ رقص آریائی نظریات کا مبلغ ہے اور اس میں تمام طور سے 'ناپاک' پر 'پاک' کی فتح کو پیش کیا گیا ہے۔

لیکن خالص ہندوستانی مزاج کا علم بردار بھرت نتیم رقص ہے۔ نہ صرف یہ کہ بھرت
نتیم اپنے ابتدائی روپ میں محض عورت کے رقص کی ایک صورت تھی بلکہ اس میں
بھگتی رس کے اس عنصر کی بھی فراوانی ہے جو بنیادی طور پر مرد کے لیے عورت کے
پریم کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس رقص میں عورت اور اب مرد بھی کرشن کی آرزو
میں رقص کناں ہے۔ وہی چیز جس نے مذہب میں بھگتی کا روپ دھارا رقص میں
بھرت نتیم کے بارے میں ظاہر ہوئی۔ روایت کے مطابق بھرت نتیم کا موجد بھرت منی
ہے۔ نیز یہ کہ برہما نے چاروں ویدوں سے مختلف عناصر لے کر ناٹیہ وید تخلیق کیا اور بھرت
منی کو اس کا اپدیش دیا۔ بھرت منی نے بعد ازاں شیو کے سامنے رقص کیا اور شیو نے تنڈو کو
بلا کر بھرت منی کو اس سلسلے میں مزید ہدایات دیں۔ بعض لوگ بھرت نتیم کے آغاز کی اس
کہانی کو نہیں مانتے۔ ان کا خیال ہے کہ بھرت کا لفظ تین حروف پر مشتمل ہے۔ بھ، ر، ت۔
ان میں سے بھ بھاؤ یا رس ہے، ر سے مراد راگ یا راگنی ہے اور ت تال کا مخفف ہے۔
مختصراً عرض ہے کہ بھاؤ سے مراد وہ خیال یا واقعہ ہے جو رقص کا بنیادی عنصر ہے اور جس کا اظہار
مُدرا یا انگ بھاؤ (جو جسم کی مختلف حرکات کا دوسرا نام ہے) سے ہوتا ہے۔ رس سے مراد وہ
جمالیاتی حظ ہے جو ناظر اس بھاؤ سے حاصل کرتا ہے۔ ہندوستانی رقص بلکہ ڈراما اور ادب بھی بھاؤ اور
رس کے اس نظریے کے تحت ہی تخلیق ہوئے ہیں۔[۱]

عمومی اعتبار سے یہ کہنا چاہیے کہ ابتدائی وحشی رقص لوک ناچ سے مختلف نہیں تھا۔
اس کا مقصد محض وحشی قوت کا اظہار تھا اور بس! لیکن جب وحشی اور آریائی تہذیبیں
ایک دوسری سے متصادم ہوئیں تو وحشی رقص میں روح کا عنصر شامل ہو گیا اور اس
نے محبت اور بھگتی کے جذبے کے اظہار کے لیے خود کو وقف کر دیا۔ تاہم رقص کی وہ
صورتیں جن پر اخلاقی ضوابط مسلط تھے، فنی طور پر رقص کی ان صورتوں سے کم تر ثابت
ہوئیں جن میں جسم نے محبت کے جذبے سے مملو ہو کر روح کے مدارج تک

لہ Projesh Banerji - The Dance of India P.175

پہنچنے کی کوشش کی تھی۔ بیرت تیمم جس کے علمبرداروں میں رکھتی، باآ امرتسری، رام گوپال، سوامی نندن وغیرہ مشہور ہیں، رقص کی اسی فنی رغبت کی ایک صورت ہے!

---

(۸)

ہندوستانی رقص کی طرح ہندوستانی سنگیت بھی جسم اور روح، دھرتی اور آریہ کے ملاپ کی پیداوار ہے۔ روایت کے مطابق سنگیت کو برہما نے تخلیق کیا لیکن شیو نے اسے عام کیا۔ بھرت رشی نے یہ علم اپسراؤں تک پہنچایا اور نارد رشی نے آسمان کی اس ودیعت کو خاک کے باسیوں کو روشناس کرایا۔ بعض لوگ مہادیو کو اس کا خالق سمجھتے ہیں اور ایک روایت یہ بھی ہے کہ موسیقی کو موسیقار نامی پرندے سے اخذ کیا گیا۔[1]

ہندوستانی موسیقی کے سلسلے میں پرندے کی روایت زیادہ قرین قیاس ہے کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ واقعتاً ایسا کوئی پرندہ بھی تھا جس کی چونچ میں پانچ سوراخ تھے اور ان سوراخوں سے سُر نکلتے تھے ان سے مختلف راگ اور راگنیاں مرتب ہو گئی تھیں بلکہ صرف اس قدر کہ ہندوستانی موسیقی کے آغاز کا جنگل کی فضا سے گہرا تعلق ہے اور جنگل کے سنگیت میں پرندوں کے چہچہانے کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے قدیم زمانے سے ہندوستان اسی کلچر کا مظہر رہا ہے جس کے بنیادی عناصر جنگل، بارش اور اس کے نتیجے میں پیدائش اور فراوانی ہیں۔ جنگل اور زمین سے ہندوستانی کلچر نے جو اثرات قبول کیے، ہندو مذہب، بت تراشی، مصوری اور رقص وغیرہ کے سلسلے میں ان کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ ہندوستانی موسیقی کے سلسلے میں بھی دیکھیے کہ جنگل کی آوازوں ہی نے اس کی بنیادوں کو ترتیب دیا ہے مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ ہندوستانی سنگیت کے سات سُر سا رے گا ما پا دھا نی (جنھیں سپتک کا نام ملا ہے) سات مختلف جانوروں کی آوازوں سے ماخوذ ہیں جیسے کھرج (سا) مور

۱؎ علم موسیقی از حسن کمال (آج کل موسیقی نمبر ۱۹۵۶ء)

کی آواز سے رکھب (رے)، پپیہے کی آواز سے گندھار (گا)، بکری کی آواز سے مدھم (ما)، کونگ
کی آواز سے پنچم (پا)، کوئل کی آواز سے دھیوت (دھا)، گھوڑے کی آواز سے اور نکھاد (نی) ہاتھی
کی آواز سے یعنی کہنا صاف مطلب یہ ہے کہ ہندوستانی سنگیت کی ساتوں بنیادی آوازیں جنگل کی
آوازوں ہی سے متعلق ہیں۔

جنگل نے ہندوستانی سنگیت کو سات بنیادی سُر ہی عطا نہیں کیے بلکہ اسے آوازوں کی وہ رنگا رنگی اور بوقلمونی، تنوع اور تعداد بھی بخشی جو جنگل کا امتیازی وصف ہے۔ جنگل درختوں، پتوں، جانوروں اور کیڑوں مکوڑوں ہی کی آماجگاہ نہیں بلکہ لاتعداد اور متنوع آوازوں کا مسکن بھی ہے۔ ان آوازوں میں سے ہر آواز اپنی انفرادیت کے باوصف جنگل کے نغمے کا ایک جزو ہے بعینہٖ جیسے جنگل کا ہر درخت اپنی الگ حیثیت کو برقرار رکھتے ہوئے بھی جنگل کے "کُل" کا ایک حصہ ہے۔ تاہم جنگل کی ان آوازوں کی تعداد اور تنوع خاص طور پر اہم ہے کہ اس چیز نے ہندوستانی سنگیت میں راگوں اور راگنیوں کی تقسیم اور تعداد کو متاثر کیا ہے۔ مثلاً ہندوستانی موسیقی میں ۷۲ ٹھاٹھوں کا ذکر ملتا ہے جن سے ۳۴۸۴۸ راگ حاصل ہوتے ہیں۔ ہندوستانی موسیقی میں سُروں کے علاوہ بائیس شرتیاں بھی مقرر ہیں اور جب ان شرتیوں کی تعداد کو مختلف سُروں کے درمیانی حصوں میں تقسیم کیا جائے تو راگوں کی تعداد میں بے پناہ اضافہ ممکن ہے۔ یہی حال تال کا ہے۔ سنگیت رتناکر میں تال کی ایک سو اسی اقسام کا ذکر ملتا ہے۔ اسی طرح موسیقی کے آلات کے سلسلے میں بھی ہندوستانی موسیقی بہت زرخیز ہے کہ یہاں ازمنۂ قدیم ہی سے ڈھول، تمبورا اور ہوا کے آلات کی لاتعداد اقسام رائج رہی ہیں۔

زرخیزی کے اس پہلو سے جنسی جذبے کا ایک گہرا تعلق ہے۔ ہندوستان کی قدیم تہذیب نہ صرف جنگل کی زرخیزی سے متاثر تھی بلکہ اس پر جسم کے تقاضے بھی مسلط تھے گویا یہ تہذیب روح کے بجائے جسم کی گرویدہ تھی۔ جنگل سے قریب ہونے کے باعث اس میں جبلت کا عمل دخل بھی بہت شامّہ اور سامعہ زیادہ طاقتور تھیں۔ بالخصوص جنگل میں سامعہ کا زیادہ متحرک ہونا انسان کی بقا کے لیے بھی بے حد ضروری تھا تاکہ وہ جنگلی جانوروں کی چاپ سے بروقت آگاہ ہو۔ بہرحال یہ جسم کا معاشرہ تھا

ل Popley - The Music of India P.74

(اور جسم کا اہم ترین مقصد نسل کی بقا کے علاوہ اور کچھ نہیں) اور یہی وہ مقام تھا جہاں جنسی جذبے کو فطرت نے ایک خاص اہمیت بخش دی تھی۔ جنسی جذبے کے عمل میں آواز کا کیا منصب ہے اسے زیر بحث لانے کی ضرورت نہیں تاہم یہ بات طے ہے کہ ہندوستانی موسیقی کو جسم کے اس بہت بڑے تقاضے (یعنی جنسی تسکین) نے یقیناً متاثر کیا اور اسے ایک خاص مزاج اور ایک خاص جہت عطا کی۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ ہندوستانی موسیقی میں ہر راگ کے ساتھ کئی کئی راگنیاں بندھی ہوئی ہیں جیسے بھیروں کے ساتھ بھیرویں، گوجری، ٹوڈی، رام کلی اور برباری اور مالکونس کے ساتھ باگیشری، ککب پنچم، سوہنی اور کھماج وغیرہ۔ اس کے بعد ان راگ راگنیوں کے پتر یا بیٹے بھی بنا لیے اور یوں ہر راگ نے اس خاندان یا گھرانے کے شجرے کی صورت اختیار کر لی ہے جو قدیم ہندوستانی تہذیب میں بہت توانا تھا۔ موسیقی میں نر اور مادہ کی یہ تخصیص بعض نغماتی آلات میں بھی موجود ہے۔ مثلاً طبلے کے دو حصے ہیں۔ ایک مادہ جو تنگ ہے اور "تبلی" کہلاتا ہے اور دوسرا نر جو چوڑا ہے اور "دھاما" کہلاتا ہے۔ مزاجاً بھی ان میں وہی فرق ہے جو نر اور مادہ میں ہونا چاہیے۔ تبلی میں ٹھہراؤ ہے اور ایک خاص ٹھاٹھ یا ایک غرور میں انداز میں رواں دواں بجنے کا انداز بہت نمایاں ہے جب کہ دھاما بھٹک کر ابھرتا ہے۔ تموجات کو پیش کرتا اور مرد کی فطری بے قراری کا عکاس ہے لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ اگر کسی راگ کا غائر نظر سے مطالعہ کیا جائے تو اس کے دو واضح حصے نظر آئیں گے۔ پہلا الاپ، استھائی اور انترہ کا حصہ جو بلمپت یعنی دھیمی لے میں گایا جاتا ہے اور دوسرا درت جو تیز لے میں ادا ہوتا ہے۔ راگ میں الاپ کا حصہ جنسی فعل کے اس حصے کے مماثل ہے جس میں پیار اور چھیڑ چھاڑ کو اہمیت حاصل ہے۔ درت خالص جنسی فعل کا مماثل ہے اور ایک انتہائی لمحے پر پہنچ کر دوبارہ اس مقام پر آ جاتا ہے جہاں سے اس نے سفر کا آغاز کیا تھا اور یوں جنسی فعل کے آغاز، عروج اور زوال کی ساری داستان کو پیش کر دیتا ہے۔

ہندوستانی موسیقی کا ایک بنیادی وصف جو غالباً تہذیب الارواح سے ماخوذ ہے اس میں جادو کا وہ عنصر ہے جس کا مختلف راگوں کے اثرات کی صورت میں عام طور سے ذکر ہوا ہے۔ مثلاً دیپک راگ کے بارے میں یہ خیال کہ اس کے گانے سے واقعتاً شعلے نمودار ہو جاتے ہیں اور ملہار کے بارے میں یہ نظریہ کہ اس سے برکھا برسنے لگتی ہے، صاف طور پر اسی سحر کی غمازی کرتا ہے کہ ہندوستانی

موسیقی ارتقاء کی کسی نہ کسی منزل پر تہذیب الاخلاق سے ضرور متعلق تھی اور موسیقی کو جادو کی رسوم کے سلسلے میں یقیناً بڑی اہمیت حاصل تھی۔ سندوں میں منتر پڑھنے کی رسم کو اسی عمل کی ایک بگڑی ہوئی صورت قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ ہر ہندوستانی راگ ایک تصویر سی پیش کرتا ہے جو اس راگ کے مزاج کو واضح کرتی ہے مثلاً راجا ایس۔ ایم ٹیگور سندھوری راگ کو ایک ایسے خوش زبان شخص کے روپ میں دیکھا ہے جو اپنی محبوبہ کی صحبت میں ایک نہایت خوبصورت چمن میں سے گزرتا ہے اور گزرنے کے دوران میں خوشبو میں بسے ہوئے پھولوں کو اکٹھا کرتا جاتا ہے۔ اسی طرح اس نے میگھ راگ کو یوں دیکھا ہے کہ چاروں اور گھٹا چھائی ہوئی ہے اور بجلی کے کوندے لپک رہے ہیں اور شاہی ہاتھی پر اپنی دلہن کو ساتھ لیے وہ نوجوان شہزادہ بیٹھا ہے جو اس راگ کا مظہر ہے۔[1] راگوں کی ان مختلف تصاویر کے پس منظر میں ہندوستان کی دھرتی کی تصویر ابھری ہوئی نظر آتی ہے۔

مجموعی اعتبار سے ہندوستانی موسیقی کے بارے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ اس میں تجرید اور عمل کا ایک دلکش امتزاج موجود ہے۔ ایک ایسا امتزاج جس میں تجرید اتفاقی طور پر ایک پنچھی کی طرح عمل سے اپنا ہاتھ چھڑا کر ایک رقص سی ہوتا ہے اور پھر (جیسے بھٹک جانے کے خیال سے خوفزدہ ہو گیا ہو) دوبارہ عمل کا ہاتھ تھام لیتا ہے۔ مثلاً غور کیجیے کہ ہندوستانی سنگیت میں کھرج ہی سب سے اہم اور اوّلین سُر ہے (اوّلین سے مراد قائم یا بنیادی سُر کے ہیں) باقی سُروں کا بذاتِ خود کوئی تشخص نہیں بلکہ کھرج کے حوالے اور اس کے تناسب سے متعین ہوتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ سنگیت میں کھرج (سا) کو قائم کرنے کے بعد جب آپ آگے بڑھتے ہیں تو بار بار ایک چکر سا لگا کر واپس آتے اور کھرج کا ہاتھ تھام لیتے ہیں۔ اس سے دو باتیں واضح ہو جاتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ کھرج کی حیثیت ماں کی سی ہے جس کی انگلی سے چھٹا ہوا بچہ بار بار آزاد ہو کر واپس اس کی انگلی سے آ چمٹتا ہے۔ دوسری یہ کہ آزادی کے اس وقفے میں بچہ کوئی ایک سیدھی لکیر کو اختیار نہیں کرتا بلکہ ایک قوس سی بنا کر واپس نقطے سے آملتا ہے۔ یہ قوس جو ہندوستانی موسیقی کی اصطلاح میں مینڈ یا مین گیٹ کے نام سے موسوم ہے، بڑی اہمیت کی حامل

ل Popley - The Music of India P.68

ہے اور ہندوستانی سنگیت کے مزاج کی نشاندہی کرتی ہے یہی قوس ہندوستانی کلچر کے دوسرے مظاہر میں بھی بہت نمایاں ہے (جیسے بت تراشی اور مصوری وغیرہ میں) اور اس کو نہایت گہرا تعلق اس طلوع و شام رخ سے ہے جو جنگل کے لیے ایک علامت کا درجہ رکھتی ہے۔ ہندوستانی سنگیت کا بنیادی سُر ایک شاہراہ کی طرح ہے۔ اب اگر ہر ہر قدم پر اس شاہراہ سے ایک پگڈنڈی نکلے جو ایک خوبصورت سی قوس بنا کر دوبارہ اس شاہراہ میں ضم ہو جائے تو ہندوستانی سنگیت کی ایک واضح صورت نظروں کے سامنے ابھر آئے گی۔ (میلوڈی) اسی لیے ہندوستانی سنگیت کا امتیازی وصف ہے کہ اس سنگیت میں جزو ایک علاحدہ کل میں تبدیل نہیں ہوتا بلکہ صرف اپنی ہستی اپنے وجود کا اعلان کر کے دوبارہ کل کا دامن پکڑ لیتا ہے۔ اس کے برعکس مغربی موسیقی میں تمام شریک وقت اپنی اپنی انفرادیت سے دست کش ہوتے نظر آتے گویا بڑھتے ہیں، چنانچہ مغربی موسیقی چند ایسی شاہراہوں کے مجموعے کا نام ہے جو ایک دوسرے کے متوازی اور ایک دوسری میں ضم ہوئے بغیر کسی خاص سمت میں رواں دواں چلی اور ان کی آوازوں سے ہارمنی پیدا ہو رہی ہو دوسرے لفظوں میں مغربی موسیقی کا امتیازی وصف شریک کی انفرادیت ہے۔ یہاں شریک کل کا جزو نہیں بلکہ خود ایک کل ہے اور جب بہت سے کل مل کر ایک نغمے کی تخلیق کرتے ہیں تو اس میں جزو کے لوٹ کے بجائے بڑھتے ہوئے قدموں کی مخصوص تال کا احساس ہوتا ہے۔

ہندوستانی موسیقی اس لحاظ سے بھی مغربی موسیقی سے مختلف ہے کہ یہ ایک ایسے معاشرے کی پیداوار ہے جس میں سماجی اقدار کو انفرادی اقدار پر فوقیت حاصل رہی ہے اور فرد سماج کے مقابلے میں بہت کم اہمیت کا حامل رہا ہے تاہم چونکہ جنگل اور دھرتی کے اثرات کے تحت اس معاشرے میں نئے روابط کی تشکیل کا اصول پوری طرح کارفرما ہے اس لیے موسیقی پر اس کا اثر یوں مرتسم ہوا ہے کہ سُروں کے نئے نئے نقاب ابھرتے چلے آتے ہیں اور فرد کی انفرادیت کے منظر عام پر آنے کے باعث اس میں خاص تخلیقی کا وہ انداز ابھر نہیں سکا جو مغربی موسیقی سے خاص ہے۔ ہندوستانی اور یورپی موسیقی کے فرق کے بارے میں رابندر ناتھ ٹیگور کا خیال کہ یہ دن اور رات کے فرق کی ایک صورت ہے، بہت وزنی اور خیال افروز ہے۔ دن کی دنیا میں اجزا مناسبت اور تضاد کے لحاظ میں منقسم ہونے کے باوجود ایک وسیع تر مناسبت کو وجود میں لاتے ہیں جب کہ رات کی

اور گہری ہے۔ ہندوستانی سنگیت اسی رات سے مشابہ ہے۔ دن، اختلاف، اتفاق اور مفاہمت کو تحریک دیتا ہے جب کہ رات جزو کے بچھڑنے اور پھر خوف زدہ ہو کر کُل کا سہارا لینے کے منظر کو پیش کرتی ہے — اسی لیے مغربی موسیقی کی اساس ارضی پر استوار ہے جب کہ ہندوستانی سنگیت مزاجاً میلوڈی کی ایک صورت ہے۔

تاریخِ تہذیب کا مطالعہ کریں تو محسوس ہو گا کہ جب زمین کے ساتھ چپکی ہوئی دراوڑی تہذیب آریہ کی متحرک تہذیب سے ہمکنار ہوئی تو اس نے قربِ محبوب کی لذت کو برقرار رکھنے کے لیے خود کو اوپر اٹھانے کی کوشش کی۔ خود کو ایک بلند تر سطح پر لے جانے کی یہ کوشش جسم کی نفی کے روپ میں نہیں تھی بلکہ اس کا مقصد جسم کو روح کے مدارج تک اوپر اٹھا لینا تھا؛ چنانچہ آریاؤں کی آمد کے بعد ہندوستانی موسیقی کی اس صنف کو بڑا فروغ حاصل ہوا جسے "دھرپد" کا نام ملا ہے اور جو پاکیزگی اور رفعت کے حصول کے لیے کوشاں ہے۔ دھرپد میں نہ صرف دیوتاؤں اور دیویوں کی حمد و ثنا اور ان کی شجاعت، قوت اور بہادری کے کارناموں کا ذکر ملتا ہے[1] بلکہ اس میں بامعنی الفاظ کو بھی خاص اہمیت حاصل ہے۔ بنیادی طور پر ہندوستانی موسیقی لفظ اور معنی میں ایک ربطِ باہم پیدا کرنے کے حق میں نہیں بلکہ لفظ یا ایک بے معنی لفظ کو سُر کی ترسیل کے لیے استعمال کرتی ہے لیکن دھرپد میں یہ بات نہیں۔ دھرپد تو گویا دراوڑی جسم میں آریائی روح کے داخل ہونے کی ایک صورت ہے۔

مذہبی پہلو کے تسلط اور روایت کے ساتھ بہت زیادہ وابستگی کے باعث دھرپد میں ٹھہراؤ سا پیدا ہو چکا تھا۔ مسلمانوں کی آمد سے ٹھہراؤ کی یہ صورت باقی نہ رہی۔ مسلمان نہ صرف عقائد کی دنیا میں ایک کشادہ نقطۂ نظر کے داعی تھے بلکہ جسمانی طور پر بھی متحرک اور بے قرار قبائل پر مشتمل تھے۔ ان کے ہاں بت شکنی کی روایت نہ صرف مذہبی طور پر زمین کی نفی کرنے کی ایک کاوش تھی بلکہ یہ اس بات پر دال بھی تھی کہ یہ لوگ آوارہ خرامی میں مبتلا ہونے کے باعث زمین کے جادو سے بہت دور تھے۔ بہر حال ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد سے ایک ایسا ذہنی اور جذباتی تموج پیدا ہوا کہ ہندوستانی معاشرے کا صدیوں پرانا نظام ٹوٹ کر ایک نئی سطح پر استوار ہو گیا۔ مذہب میں اس کی صورت

---

[1] ہندوستانی موسیقی اور مسلمان، از شاہد احمد دہلوی [illegible]

بابک، جہانگیر، اکبر اور دوسرے مغل ترین کی وہ کوششیں تھیں جن کا مقصد ہندومت اور اسلام میں مفاہمت کی ایک فضا قائم کرنا تھا۔ مصوری اور فنِ تعمیر میں اس نئی مفاہمت کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ موسیقی میں مسلمانوں کے فطری تحرک نے سنگیت کو شلوکوں اور روایت کی گرفت سے باہر نکال کر ایک نئی سطح تلاش کرنے پر اکسایا۔ یہ نئی سطح ہندوستانی سنگیت میں خیال کا اجرا اور اس کا ارتقا تھا۔

خیال کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ اسے تیرھویں صدی عیسوی میں امیر خسرو نے ایجاد کیا تاہم اس کی ترقی اور ترویج کے سلسلے میں سلطان حسین شرقی کا نام بھی عموماً لیا جاتا ہے۔ سلطان حسین شرقی جونپور کے پندرھویں صدی کے شاہانِ شرقیہ میں سے تھے۔ خیال کا ایک بنیادی وصف اس کی بے قراری ہے۔ دھرپد میں صرف ایک ٹھہراؤ ہوتا ہے جسے گلک کا نام دیا گیا ہے لیکن خیال میں الاپ، تانیں، بجری جیسی شوخی ہیں اور اگرچہ دھرپد میں بھی گمک، اور قوس نیز گول اور تیز مُرکیوں کے مد و جزر موجود ہیں تاہم اس میں وہ زمزمہ اور مرکی موجود نہیں جو خیال کا طرۂ امتیاز ہے۔ زمزمہ، مرکی اور تان کی فراوانی نے خیال کو وہ تحرک عطا کیا ہے جو واضح طور پر مسلمانوں کی ذہنی اور جسمانی روش سے متعلق ہے۔ خیال کے ساتھ پکھاوج کے بجائے طبلے کا وجود بھی اسی ہم آہنگی ہی کی نشان دہی کرتا ہے۔ پکھاوج میں ٹھہراؤ ہے لیکن طبلے کے دو حصے ہیں جن میں سے ایک تو اسی ٹھہراؤ کا علمبردار ہے مگر دوسرا بے قرار ہے۔ یوں طبلے کے یہ دونوں حصے مل کر منجمد اور متحرک معاشروں کے ملاپ ہی کو پیش کرتے ہیں۔

دھرپد اور خیال کا اہم ترین فرق اس بات میں ہے کہ دھرپد ایک کہانی پیش کرتا ہے جبکہ خیال اس کہانی کی مختلف کڑیوں کو جوں کا توں پیش کرنے کے بجائے انہیں لطیف علامتوں میں ڈھال دیتا ہے۔ دھرپد میں بعض الفاظ کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ دوسری طرف خیال میں الفاظ کو جذبے کی ترسیل کے لیے استعمال نہیں کیا گیا جہاں سُر ہی جذبے کی ترسیل کا واحد ذریعہ ہے چنانچہ خیال ایک علامتی رنگ اختیار کر کے سامعین کی سوچ میں تخلیقی تحرک جنبش پیدا کرتا ہے اور یوں بات ہندوستانی موسیقی کے ابتدائی دور سے ہم آہنگ ہے۔ غور کریں تو ہندوستانی تاریخ کی وسعتوں میں تین اہم مراحل دکھائی دیں گے: الاپ جو بتوں شبد کو محدود کرتا ہے، ایک ایسا گڑھا کھودتا ہے جسے نئی

لے ہندوستانی موسیقی اور مسلمان، از شاہد احمد دہلوی، ص ۱۳

شکل سے دی گئی ہے: دھرپد جس میں بامعنی لفظ کا نفاذ ہوا اور جو مذہبی جذبات کے اظہار کا موجب بنا اور خیال جس میں تحرک اور تنوع کا اضافہ ہوا لیکن جب سے الاپ کی اڑتی ہوئی کیفیت کو علامتوں کے روپ میں خود سے ہم آہنگ کر لیا۔ بنیادی طور پر ہندوستانی موسیقی لفظوں کے ذریعے جذبے کی ترسیل کے بجائے سُر کے ذریعے جذبے کے اظہار کی گرویدہ تھی لیکن آریاؤں کے رد عمل کے تحت اس نے ایک نمایاں مقصد کو اپنا لیا۔ بعد ازاں جب مسلمانوں کی آمد سے انجماد کی کیفیت ٹوٹی تو ہندوستانی موسیقی نے ایک بار پھر اپنے اصل مزاج کو دریافت کر لیا اور بے معنی الفاظ کے ذریعے اظہار کی طرف مائل ہو گئی۔ اس کے علاوہ خیال گانے والوں کے سلسلے میں عورت کا منصب بھی زیادہ نمایاں ہوا۔ جس طرح ہندوستانی گیت عورت کے اظہارِ محبت کی ایک صورت تھی بعینہٖ خیال سُر کے ذریعہ اس محبت کے اظہار کا وسیلہ قرار پایا۔ ثقافتی اقتباسات دیکھیں تو یہ ہندو تہذیب (جس کی علامتیں جنگل، جسم اور عورت تھیں) کے روحانی طور پر اوپر اٹھنے اور ایک تحرک۔ تہذیب (جو مسلمانوں کی تہذیب تھی) سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش پر دال ہے چنانچہ اگر اسے دوانگ کے روحانی ارتقاء کا نام دیں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔

---

(۹)

ویسی تہذیب میں وحدت کی آمیزش کا آخری روپ ہندوستانی زبان اور اس کا ادب تھا لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ یہاں بھی ین اور یانگ، زمین اور آسمان کے تصادم اور انضمام کی صورت ہی ابھر کر سامنے آئی۔ مثلاً ہندوستان کی قدیم بولیوں نے زمین کا منصب سنبھالا اور آریاؤں کی زبان "ویدک" اور مسلمانوں کی زبان فارسی نے آسمان کا فرض ادا کیا۔ اس اختلاط میں زمین نے باہر سے بیج تو یقیناً قبول کیا لیکن اس کے بنیادی اوصاف ختم نہ ہوئے۔ چنانچہ اس ملاپ سے جو تیسری ہستی وجود میں آئی اس کا ہیولیٰ ڈھانچہ تو زمین نے مہیا کیا تھا البتہ اب اس میں ماں اور باپ ، ان کی خصوصیات بھی شامل ہو گئیں۔

اس ضمن میں سب سے پہلے زبان کے مسئلے کو لیجیے۔ لسانیات کے ماہرین نے معروف زبانوں کو دو بڑے گروہوں میں تقسیم کیا ہے[1] سامی اور ہند یورپی۔ سامی گروہ میں ارامی، عبرانی اور عربی شامل ہیں اور ہند یورپی میں یونانی، لاطینی، کیلٹک، جرمانی، سلاوی، البانوی، ہند ایرانی اور آرمینی کو شمار کیا گیا ہے۔ مگر گریرسن، مورلا اور جان بیمز وغیرہ نے زبانوں کے ایک تیسرے گروہ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس میں منگولی، تاتاری، ہنی، کنڑی، تلگو، تامل اور ملیالم وغیرہ شامل ہیں۔ گویا ان علما کے خیال میں جنوبی ہند کی زبانیں سامی اور ہند یورپی زبانوں سے مختلف ایک تورانی گروہ سے متعلق ہیں۔

قدیم زمانے میں ہندوستان کے طول و عرض میں پروٹو آسٹرالائیڈز نسل کی ایک قوم آباد

---

[1] اردو زبان کا ارتقا ص ۱۵ از شوکت سبزواری

تھی جو زبانوں کے اسی تیسرے گروہ سے منسلک تھی۔ اس زمانے کے ہندوستان میں تورانی گروہ کی زبانیں رائج تھیں اور چونکہ اس پروٹو آسٹرالائیڈ نسل کا تہذیبی ورثہ جنگل اور تہذیب الارواح سے متعلق تھا اس لیے ظاہر ہے کہ ان زبانوں پر اس تہذیب کی چھاپ بھی ثبت ہوگی۔ پھر آریاؤں کی آمد سے کئی ہزار برس قبل بحیرہ روم کے علاقے کی ایک قوم نے ہندوستان پر یلغار کی اور پروٹو آسٹرالائیڈ قوم سے دست و گریباں ہوگئی۔ اس قوم کی زبان اس علاقے کی نسبت سے جہاں سے اس نے ہجرت کی، یقیناً سامی گروہ سے کسی نہ کسی حد تک ضرور متعلق ہوگی۔ اس بات کے بارے میں وثوق کے ساتھ کچھ کہنا اس لیے ممکن نہیں کہ ان دونوں قوموں کے ربط باہم سے وادیٔ سندھ کی جس تہذیب نے جنم لیا، اس کی زبان کا رسم الخط ابھی تک پڑھا نہیں جا سکا لیکن وادیٔ سندھ اور سمیر کی تہذیبوں میں جو مماثلت دریافت ہوئی ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آنے والی قوم سمیر کی تہذیب سے یقیناً متاثر تھی۔ ضرور ہے کہ اس کی زبان بھی سمیر سے متعلق ہوگی۔ بہر حال اتنی بات بالکل واضح ہے کہ اس تصادم میں دیسی زبانوں نے عورت کا فریضہ سر انجام دیا اور آنے والی زبان نے مرد کا۔ ان دو قوموں کے ربط باہم سے ایک طرف تو وادیٔ سندھ کی دراوڑی تہذیب وجود میں آئی اور دوسری طرف وہ زبانیں پیدا ہوئیں جن کو جسم تو قدیم ہندوستانی قوم نے مہیا کیا تھا لیکن جنہیں روح آنے والی خانہ بدوش قوم نے عطا کی۔

ایک ہزار پانچ سو قبل از مسیح کے لگ بھگ آریاؤں نے پہلی بار ہندوستان پر یلغار کی اور وادیٔ سندھ کی دراوڑی تہذیب سے متصادم ہوگئے۔ ظاہر ہے کہ آریاؤں کی زبان بھی دراوڑی دیسی زبانوں سے متصادم ہوئی ہوگی۔ اس سلسلے میں ہورنلے کا خیال ہے کہ آریائی قبائل کی زبان تو صرف ایک تھی لیکن چونکہ وہ دو واضح لہروں میں یہاں وارد ہوئے اس لیے لہجے کے فرق کی بنا پر اس زبان کے دو مختلف روپ منظر عام پر آئے۔ ان میں سے ایک ماگدھی اور دوسرا شورسینی کہلا گیا۔ آریاؤں کی زبان صرف ایک تھی جسے ہند آریائی زبان کا نام دیا جانا چاہیے۔ لسانیات کے بہت سے ماہرین کا خیال ہے کہ یہی ہند آریائی زبان ترقی کرنے کے بعد سنسکرت کہلائی۔ بعد ازاں صوتی تغیرات کے تحت اس زبان نے پراکرت یعنی پالی کا روپ دھارا اور پالی سے چار پراکرتیں۔ شورسینی، ماگدھی، مہاراشٹری اور اردھ ماگدھی نکلیں۔ یہ پراکرتیں روپ بدل کر اپ بھرنشیں بن گئیں اور

اس سے بھارت اور پاکستان کی وہ تمام بولی چال کی زبانیں پیدا ہوئیں جن میں اردو بھی شامل تھی۔

ماہرین لسانیات کا یہ خیال غالباً اس مفروضہ کی پیداوار ہے کہ یہ آریائی زبان ہی تھی جو سارے ہندوستان پر مسلط ہو گئی اور اسی نے بعد ازاں روپ بدل کر پراکرتوں اور بولی چال کی دوسری زبانوں کی صورت اختیار کی حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ جب آریا ہندوستان میں آئے تو انہیں ایک اپنے سے بہتر اور ترقی یافتہ تہذیب کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ ایک ایسی تہذیب جس کے پاس نہ صرف اپنی زبانیں موجود تھیں بلکہ جس نے اپنی زبانوں کے لیے رسم الخط بھی ایجاد کر لیا تھا۔ دوسری طرف آریاؤں کے ہاں زبان کو لکھنے کا تصور تک موجود نہیں تھا۔ دراصل زبان کی تاریخ میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب وہ ایک ٹھہرے ہوئے تالاب کا منظر پیش کرتی ہے۔ پھر اچانک باہر سے کسی نئی زبان کا کنکر اس تالاب میں آگرتا ہے جس سے ایک ارتعاش پیدا ہوتا ہے جو دائرے کے روپ میں پھیلتی اور بڑھتی تالاب کے کناروں تک چلی جاتی ہے بلکہ اکثر و بیشتر ایک ہی کنکر گرنے کے بعد دیگرے کئی لہریں پیدا ہو کر کناروں کی طرف بڑھتی ہیں۔ مزید براں باہر سے آنے والی زبان، ٹھہری ہوئی زبان سے متصادم ہو کر اپنی ہستی کو تو فنا کر دیتی ہے لیکن ٹھہری ہوئی زبان کو روح کا تحرک ضرور عطا کر دیتی ہے یہ کہنا کہ نو وارد زبان دیسی بھاشا کو ختم کر کے خود ایک مرکزی حیثیت اختیار کر لیتی ہے، حقائق کے بالکل برعکس بات ہے۔ خود تاریخ تہذیب اس بات کی گواہ ہے کہ جب کبھی کوئی خانہ بدوش تہذیب کسی ایسے ملک میں وارد ہوئی جہاں پہلے سے ایک ترقی یافتہ تہذیب موجود تھی تو نو وارد تہذیب ایک نہایت قلیل عرصہ میں اپنے چند سطحی اوصاف اس ارضی تہذیب کو عطا کرنے کے بعد خود ختم ہو گئی۔ دوسرے لفظوں میں نو وارد قبیلے کے افراد تو ٹھہرے ہوئے معاشرے میں جگہ جذب ہو گئے لیکن معاشرے کا جسم اسی طرح برقرار رہا۔ بالکل یہی حال باہر سے آنے والی زبان کا ہے کہ وہ اپنے الفاظ دیسی بھاشاؤں کو عطا کرنے کے بعد خود ختم ہو جاتی ہے اور یہ بھاشائیں پھلتی پھولتی چلی جاتی ہیں۔ ہندوستان میں از منہ قدیم سے یہی کچھ ہوتا رہا ہے۔ بحیرۂ روم کے علاقے کی قوم جس زبان کو اپنے ساتھ لائی وہ ہندوستانی زبانوں میں ضم ہو گئی۔ اس کے بعد آریہ جس زبان کو اپنے ساتھ لائے اس نے بہت جلد دیسی بھاشاؤں سے ایک گہرا ربط استوار کر لیا بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ آریاؤں نے کچھ عرصہ کے بعد ہندوستانی بھاشاؤں کو اس حد تک قبول کر لیا کہ خود ان

کی باہر سے آنے والی ہوئی زبانیں ان بھاشاؤں میں ضم ہو گئیں۔ یہ سلسلہ کئی سو برس تک جاری رہا ہوگا۔ تاآنکہ آریائی ذہن نے دراوڑی زبان اور تہذیب کے اس تسلط کے خلاف ایک شدید احتجاج کیا اور شعوری طور پر اپنی زبان کو بھاشاؤں کے چنگل سے آزاد کرنے اور اسے از سرِ نو ایک منضبط صورت عطا کرنے کی کوشش کی۔ اس کوشش کا نتیجہ سنسکرت کے روپ میں ظاہر ہوا۔ سنسکرت کا وجود ایک بڑی حد تک گرامر نویسوں کا مرہون تھا۔ چنانچہ پانینی سے قبل بہت سے گرامر نویس اس سلسلے میں زمین ہموار کر چکے تھے۔ پانینی نے سنسکرت کو خارجی اثرات سے محفوظ رکھنے کے لیے اس کے گرد بڑی بڑی دیواریں کھڑی کر دیں جن سے یہ کبھی باہر نہ جا سکی یعنی سنسکرت کا رشتہ زمین سے منقطع ہو گیا اور یہ عام بول چال کی زبان سے دور ہٹ گئی اور نیا خون نہ ملنے کے باعث آہستہ آہستہ ایک مردہ زبان میں تبدیل ہو گئی۔ لیکن دراوڑی زبانوں کے تالاب میں جو کنکر آریائی اچھالا تھا اس سے نہ صرف وہ زبان پیدا ہوئی جس میں سے سنسکرت کو کشید کیا گیا بلکہ وہ پراکرتیں بھی پیدا ہوئیں جو ادبی زبانوں میں ڈھل کر بتدریج اپنے مرکز سے دور ہٹتی اور مردہ زبانوں میں تبدیل ہوتی چلی گئیں۔ یہ گویا مختلف لہریں تھیں جو آریائی زبان کے قدوم سے پیدا ہوئیں لیکن وہ مقام جہاں سے یہ لہریں پیدا ہوئیں یعنی زبان کی اپ بھرنش (یعنی بگڑی ہوئی) صورت یعنی بولی جانے والی زبان ہمیشہ گشتال میں ہوتی ہے اور ہر نیا قدم یا تجربہ اس کے سرچشمے میں اضافہ کرتا اور اسے اور گہرا کرتا ہے۔ جب آریائی تحریک ختم ہو گئی تو مقامی بولیاں دوبارہ ایک ٹھہرے ہوئے تالاب میں تبدیل ہو گئیں۔ پھر مسلمان آگئے اور اپنے ساتھ فارسی زبان بھی لائے جس کے قدوم سے دیسی بولیوں کے تالاب میں ایک بار پھر ایک کنکر گرا اور وہ لہریں پیدا ہوئیں جو مختلف جدید آریائی زبانوں مثلاً اردو، پنجابی، سندھی، بنگالی اور مرہٹی وغیرہ کی صورت میں ادبی طور پر پھیلتی پھولتی چلی گئیں۔ یہ زبانیں آج بھی ارتقا کے مختلف مدارج سے گزر رہی ہیں۔

ہندوستان کی پراکرتوں اور دیسی بھاشاؤں میں سنسکرت کے الفاظ کی موجودگی سے یہ خیال عام طور سے پیدا ہوا کہ سنسکرت نے اپنی یلغار میں تمام دیسی بھاشاؤں کو صفحۂ ہستی سے مٹا دیا اور خود ان کے گھروں میں براجمان ہو گئی۔ یہ بات صرف اسی صورت میں سچ ہو سکتی ہے اگر یہ بھی فرض کر لیا جائے کہ آریاؤں نے ہندوستان کو دراوڑی نسل کے باشندوں سے بالکل صاف کر دیا اور خود ہندوستان کے طول و عرض میں بس گئے۔ یہ بات حقیقت کے خلاف ہے بلکہ اصل بات تو یہ ہے کہ آریہ اور آریہ سے قبل جو لوگ

آ سکے اور پھر ان کے بعد جو لوگ وارد ہوئے وہ ہندوستان کے ارضی معاشرے میں ضم ہوتے چلے گئے اور ان کا وجود ارضی تہذیب کو ایک بڑا رنگ عطا کرکے ختم ہو گیا۔ بالکل اسی طرح جب آریہ ہندوستان کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیلتے اور بڑھتے چلے گئے تو ان کی زبان بھی دیسی بھاشاؤں کو الفاظ عطا کرکے ختم ہو گئی ہوگی۔ ہندوستان ایک وسیع خطۂ زمین ہے اور مختلف علاقے میں ہونے کے باعث یہاں کا طرز معاشرت، زبان اور تقسیم در تقسیم کا عمل بہت تواتر سے ہوا ہے جس طرح اس کے باشندے قدیم ایام سے مختلف قبیلوں اور ٹولیوں میں منقسم ہیں۔ بعینہٖ یہاں کی بولیاں بھی تعداد میں بکثرت اور متنوع ہیں۔ فی الواقع اس برصغیر میں قدرتی حد بندیوں کی کمی کے باعث ہر شخص یہاں ایک ایسا مقام ہے جس پر چاروں اطراف کے اثرات مرتسم ہوتے ہیں۔ یہاں ہر شخص میں پچھلے سفر کی منزل اور اگلے سفر کا مقام آ ملتا ہے۔ زبانوں کے ضمن میں اس کا یہ نتیجہ برآمد ہوا ہے کہ یہاں ہر بولی اپنے چاروں اطراف کی بولیوں سے متاثر ہے۔ اسی تاثیر و تاثر کے باعث زبانوں کی بوقلمونی اور تنوع وجود میں آیا ہے۔ آریہ خانہ بدوش تھے اور ایک ایسی زبان بولتے تھے جو ایک بڑی حد تک یکساں اور غیر مخلوط تھی لیکن جیسے جیسے وہ ہندوستان میں پھیلتے اور دین پر آباد ہوتے چلے گئے ان کی زبان پر دیسی بولی سے اختلاط اور ربط اپنے الفاظ عطا کرتی چلی گئی خود وارد مقامات محض اس لیے سنسکرت کے الفاظ سے بڑی حد تک محفوظ رہے کہ خود آریہ بہت دیر کے بعد ان علاقوں میں وارد ہوئے۔ بہرحال یہ طے ہے کہ ہندوستان میں بولی جانے والی دیسی بھاشائیں سنسکرت کی بگڑی ہوئی صورتیں نہیں تھیں بلکہ یہ وہ زبانیں تھیں جو آریاؤں کی آمد سے پہلے ہی یہاں بولی جاتی تھیں۔ ان بولیوں سے جب آریاؤں کی زبان متصادم ہوئی تو وہ اپنے طرز تشکیل میں تبدیل ہوتی چلی گئی یعنی کشمکش میں آ گئیں اور ان کے اندر وہ تموّج پیدا ہوا جو بعد ازاں ادبی زبانوں کو وجود میں لانے کا باعث ثابت ہوا۔

دیسی بھاشاؤں کے مقابلے میں آریاؤں کی زبان کی کم مائیگی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ یہ زبان ایک طویل عرصے تک محض بولی جاتی رہی۔ جس وقت میں سندھ کی تہذیب کچھ رنگ وید میں لکھے جانے کے عمل کے بارے میں کوئی واضح اشارہ نہیں ملتا اور ماہرین لسانیات کا خیال ہے کہ ویدوں کو نو سو یا ایک ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ ضبط تحریر میں لایا گیا ہوگا۔ تاریخی لحاظ سے بھی ہندوستانی لپی کا پہلا نمونہ اشوک کے کتبوں میں ملتا ہے۔ یہ لپی دو طرح کی ہے، براہمی اور کھروشٹی۔ لسانیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ بعد کی

تمام ہندوستانی لپیاں براہمی لپی ہی سے ماخوذ ہیں۔ لیکن دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ وادیٔ سندھ کی تہذیب میں بھی ایک لپی موجود تھی اور قیاس غالب ہے کہ یہ لپی لفظوں اور آوازوں کو محفوظ کرنے کے لیے ہندوستان کے طول و عرض میں عام طور سے رائج ہوگی۔ بعض علماء کا خیال ہے کہ براہمی لپی دراصل وادیٔ سندھ کی لپی سے ماخوذ ہے اور ممکن ہے کہ ہندوستان کی منڈیوں میں جو "لنڈا" لپی رائج ہے وہ بھی وادیٔ سندھ کی اسی لپی سے متعلق ہو۔ یوں بھی لنڈا اور سندھ میں بڑی صوتی مناسبت ہے اور لنڈا حروف وادیٔ سندھ کی ایک لپی کا نام ہے جس کا لغوی مفہوم بھی موزوں ہے جو اس پر منطبق ہے۔ نزولِ طاقت یعنی وادیٔ سندھ کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے، جس طرح جسم، روح کو اپنے پیرہن میں جکڑ کر رکھتا ہے یعنی لپی زبان کی ہر کروٹ اور آواز کو محفوظ کر لیتی ہے۔ مقصود آریہ تھا نسبتاً وحشی تھے اور اس لیے ان کی زبان بھی جسم کے جادو سے ناآشنا تھی۔ دوسری طرف ہندوستان جس پر وہ حملہ آور ہوئے ارضی تہذیب کا گہوارہ ہونے کے باعث ایک جسم کی طرح بوجھل اور مستحکم ہو چکا تھا اور یہاں لپی یعنی زبان کا جسم پہلے ہی سے تحقق یافتہ اور مضبوط تھا۔ آریاؤں کی زبان جب اس لپی میں منتقل ہوئی تو اسے ایک نیا جسم مل گیا جس میں اس کی بے قراری اور تموج کو سکون حاصل ہو گیا (یہ عورت اور مرد کے جنسی اتصال کی ایک صورت تھی) یوں دیکھیں تو وہ مفروضہ باطل ہو جاتا ہے جو سنسکرت کو تمام دیسی بھاشاؤں کی ماں قرار دیتا ہے۔

یہاں شاید یہ اعتراض کیا جائے کہ براہمی لپی کی جہت تو بائیں سے دائیں جانب ہے جب کہ وادیٔ سندھ کی تہذیب کی لپی دائیں سے بائیں جانب کو لکھی گئی ہے اس لیے براہمی لپی کو خالص ہندوستانی تخلیق قرار دینا کہاں تک جائز ہے؟ اس سلسلے میں باشم کا خیال ہے کہ براہمی لپی بھی اپنی قدیم ترین صورت میں دائیں سے بائیں طرف کو ہی لکھی جاتی ہے اور اس کے ثبوت میں اس نے اشوک کے بعض کتبوں اور مدھیہ پردیش سے نکالے گئے بعض سکوں کا حوالہ دے کر ایک نہایت اہم ثبوت مہیا کر دیا ہے۔[1] براہمی لپی کی بعض دوسری خصوصیات بھی ہندوستانی مزاج کی عکاسی ہیں۔ مثلاً یہ کہ وقت کی گزران کے ساتھ ساتھ اس لپی میں مینا کاری کا عمل تو ترتیب حاصل کرتا رہا اور مینا کاری کا عمل براہِ راست جنگل اور ضد سے متعلق ہے۔ مینا کاری کا یہ عمل اس قدر بڑھ گیا کہ لفظوں کی پوری سطح کے اوپر نشانات کو ملا کر ایک لمبی لکیر کھینچ

---

[1] Basham - The Wonder That was India P.386

دی گئی۔ دیوناگری لپی جو براہمی لپی سے ماخوذ ہے اس لپی بلکہ لکیر سے چپٹنے کی صورت ہی کو پیش کرتی ہے۔ یہاں یہ بات شاید دلچسپی سے خالی نہ ہو کہ دیوناگری لپی کو ایک نظر دیکھنے سے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کسی لمبی شاخ سے درختوں پر بندر لٹکے ہوئے ہیں چونکہ لپی اور لپی کے علاوہ آوازیں اور دوسرے تہذیبی عناصر براہ راست ماحول سے اثرات قبول کرتے ہیں اس لیے دیوناگری لپی کی یہ صورت بھی ہندوستانی جنگل کی ایک تصویر ہی معلوم ہوتی ہے ایک ایسی تصویر جس میں حرکت سے زیادہ چپٹنے اور لپٹنے کا عمل واضح ہے۔ دوسری طرف بعض بدیسی لپیوں میں لکیر سے اوپر اور نیچے جانے کا عمل نمایاں ہے جو ایک داخلی بے قراری کی نشاندہی کرتا ہے۔

اشوک کے کتبوں کا دوسرا رسم الخط کھروشٹی ہے۔ یہ اصل رسم الخط سے ماخوذ ہے اور آرامی رسم الخط نہ صرف مغربی ایشیا کی قدیم ارضی تہذیب کی پیداوار ہے بلکہ اس کی جہت بھی دائیں سے بائیں جانب کو ہے جہاں اصل آریاؤں کی آمد سے قبل سارا مغربی ایشیا ارضی تہذیبوں کا گہوارہ تھا بلکہ بعض محققوں کے بقول اسے ایک بڑی عظیم الشان تہذیب کا نام دینے میں بھی قطعاً کوئی حرج نہیں۔ اس ارضی تہذیب میں جہاں قدرِ زمین سے وابستہ تھا وہاں غالباً بھی رسم الخط سے منسلک ہو چکی تھی گویا اسے جنم حاصل ہو گیا تھا کھروشٹی یا براہمی یا منسوخ شدہ کوئی بھی لپی اسی ارضی تہذیب کی پیداوار ہے اور جو ایک ایسے خطے سے بہت سی سطور سے متعلق ہے اس لیے اس کا مزاج اور جہت بھی زمین ہی سے متعلق ہے۔ ان تمام لپیوں کی یہ مشترک بات کہ یہ دائیں سے بائیں طرف لکھی جاتی تھیں اس ارضی تہذیب کے مزاج ہی کو ظاہر کرتی ہے۔ آریاؤں کے آنے کے بعد بائیں سے دائیں جانب کی حرکت نمودار ہوئی جس نے ان میں سے بعض لپیوں کی جہت کو ہی بدل ڈالا واضح رہے کہ حرکت کرتی ہوئی قوم مغرب سے مشرق کے عمل میں ہو تو ہوتا ہے مگر مشرق سے مغرب کے عمل میں یقیناً حرکت کا بائیں پہلو سے کوئی گہرا تعلق ہے جس پر ماہرین کو مزید روشنی ڈالنی چاہیے تاہم دائیں سے بائیں جانب کی حرکت ہی اس دھرتی کی اصل جہت ہے یوں دیکھیں تو اردو رسم الخط ہندوستانی بلکہ مغربی ایشیا کی قدیم تہذیب کے مزاج سے نسبتاً زیادہ ہم آہنگ ہے۔

ہر چند رگ وید کی زبان اور ایران کی قدیم زبان اوستا میں مشابہت موجود ہے تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ متقدم الذکر کے مزاج میں ایسی تبدیلیاں یقیناً پیدا ہو چکی تھیں جو اسے مؤخر الذکر کے مزاج سے متمیز کرتی ہیں۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر اوستا اور رگ وید قدیم آریاؤں کی ایک مشترکہ زبان ہی کے دو روپ تھے تو پھر رگ وید میں بعض بنیادی تبدیلیاں کس طرح نمودار ہوئیں؟ اس کا آسان جواب یہ ہے کہ اوستا ایران تک محدود رہی اور اگر اس نے کچھ بیرونی اثرات قبول کیے تو وہ ایران کی دھرتی سے لیے ہوں گے لیکن رگ وید جب شمالی

سے آکر گلائی اور اس لیے اس پر بہت سی ایسی آوازیں اور عناصر مستقل ہو گئے جو ہندوستان سے باہر آریاؤں کی زبان میں موجود ہی نہیں تھے۔ تمام ہندوستانی بولیوں میں جن میں اردو کو ایک امتیازی مقام حاصل ہے، اسے یہ اثر بھاشا" کا لفظ قابل قبول ہو تو پھر بھاشا کی یہ چند خصوصیات قابل ذکر ہیں جو ویدک میں در آئیں لیکن جو اوستا اور اوستا کے بعد پہلوی اور پھر فارسی میں ناپید ہیں۔

اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ ویدک میں تشدید موجود ہے جب کہ ایران کی زبانیں اس سے ناآشنا ہیں۔ زبان اپنی آوازیں ماحول سے اخذ کرتی ہے اور اس پر زمین کے اثرات بھی پوری طرح مرتسم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر پشتو میں جو گڑگڑاہٹ ہے اس کا تعلق واضح طور پر پہاڑ پر سے پتھروں کے لڑھکنے کی آواز سے قائم ہے۔ اسی طرح بھاشا میں جو تشدید ہے اس کا جواز بھی نرم زمین پر بھاری قدموں سے چلنے اور اس میں ثبت ہو جانے کی آواز پر دال ہے۔ ہندوستان کی ارضی اور نیم بارانی تہذیب کا بھاشا پر یہ اثر ایک بالکل قدرتی بات ہے۔ چنانچہ بھاشا میں ٹھ، ڈھ، ٹ، ڈ، گھ جیسی آوازیں اور حروف موجود ہیں جو اوستا اور فارسی میں موجود نہیں اور جو زبان کے زمین میں ثبت ہونے کے عمل ہی کو ظاہر کرتے ہیں۔ فی الواقع فارسی یا اوستا میں ٹی حروف ٹ، ڈ، ڑ، موجود ہی نہیں جب کہ بھاشا کا یہ امتیازی نشان ہیں اور بھاشا ہی کے ذریعے ویدک پر بھی اثر انداز ہوئے ہیں۔ اسی طرح بھاشا میں نون غنہ (نزال) موجود ہے جب کہ اوستا اور فارسی میں اس کا نام و نشان تک نظر نہیں آتا۔

ہندوستان کی ارضی تہذیب میں زرخیزی کا تصور بہت نمایاں تھا اور نیم بارانی خطے اور زراعت سے معاشرے کی وابستگی کا ایک نتیجہ تھا۔ نہ صرف یہ کہ وادئ سندھ کی تہذیب میں لنگ، یونی اور ماتا دیوی کی پرستش کا چلن عام تھا بلکہ بعد ازاں بھی ہندوستانی آرٹ، فلسفہ، مذہب میں نر اور مادہ کو ساتھ ساتھ پیش کرنے کا رجحان ابھر آیا۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم ہندوستان کے ہر شعبۂ علم میں جوڑے نظر آتے ہیں اور جن کا دوہرا تصور بھی نمایاں ہے جو ہندوستان میں اشیا کی زرخیزی پر دال ہے۔ دیوتاؤں اور دیویوں کے سلسلے ہی میں نہیں بلکہ موسیقی ایسے فن میں بھی زرخیزی اور فراوانی کا یہ تصور موجود ہے۔ زبان پر اس کے اثرات یوں مرتسم ہوئے ہیں کہ بھاشا میں جنس کے صیغوں کو بطور خاص اہمیت ملی ہے جیسے ع

اب دیکھنے کو جن کے آنکھیں ترستیاں ہیں

اس کے علاوہ بھاشا میں جنس کی تخصیص بہت واضح ہے اور مذکر اور مؤنث کی نشاندہی کا

مکان جاندار چیزوں کے علاوہ بے جان چیزوں کے سلسلے میں بھی دکھائی دیتا ہے مثلاً گھوڑا اور مرد کے علاوہ مکان اور پتھر بھی مذکر ہیں اور عورت اور گھوڑی کے علاوہ کرسی اور بیٹھک بھی مؤنث کے زمرے میں شامل ہیں۔ پھر عام گفتگو میں بھی ہیں اور لڑکی جنسی لحاظ سے تخصیص عام ہے جیسے میں جاتا ہوں، میں جاتی ہوں وہ آتا ہے، وہ آتی ہے۔ یہ بات اوستا وغیرہ میں موجود نہیں۔ بہرحال تعداد اور جنس کی تخصیص کے رجحان نے ہندوستانی بھاشا، عربی، سنسکرت اور اسے ایک ایسا مزاج ودیعت کیا جو ہندوستان سے باہر بولی جانے والی آریائی زبانوں میں موجود نہیں تھا۔ اگرچہ یہ رجحان ہندوستان کی نام نہاد آریائی زبان ویدک میں موجود ہے تو یہ یقیناً بھاشا ہی کے طفیل ہے اور اس زاویے سے اس سارے مسئلہ پر از سر نو تحقیق کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

بھاشا کی چند اور خصوصیات بھی ہیں جو اوستا [illegible] میں موجود نہیں مثلاً اوستا اور پھر فارسی میں پری پوزیشن[۱] رائج ہے جیسے از خود جبکہ بھاشا اور اس کے طفیل اردو اور سندھی وغیرہ میں حرف جار جیسے گھوڑے پر[۲] رائج ہے اور یہ ایک نہایت اہم فرق ہے۔ اس کے علاوہ بھاشا میں علامتِ فاعل "نے" کا چلن عام ہے اور اگرچہ ویدک میں اس کی ایک ابتدائی صورت ملتی ہے تاہم ہندوستان سے باہر علامتِ فاعل کا فقدان سا ہے دوسری طرف فارسی وغیرہ میں [illegible] کی آوازیں عام نہیں جبکہ بھاشا انہی آوازوں سے عبارت ہے اور اگر آج بھاشا میں یہ آوازیں موجود ہیں تو اس کا سبب محض یہ ہے کہ ویدک اور بھاشا کے تصادم میں جہاں ویدک نے اپنی بہت سی خصوصیات ترک کر کے بھاشا کے اوصاف کو اپنا لیا وہاں بھاشا پر ایک گہرا بنیادی اثر بھی مرتسم کیا۔ وہ ان کی آوازوں کی آمیزش اس اثر ہی کی ایک صورت تھی لیکن بحیثیت مجموعی ویدک نے بھاشا کو زیادہ تر الفاظ ہی عطا کیے۔ اس کے بنیادی مزاج اور ڈھانچے کو بہت کم چھیڑا[۳]۔ آج بھی ہندوستان اور

---

۱ Pre-Position

۲ Post-Position

۳ ڈاکٹر مسعود حسین خان نے اس سلسلے میں نہایت قابل قدر تحقیقی کام کیا ہے … مقدمہ تاریخ زبان اردو۔

۴ بعض دوسرے ماہرین بھی ہندوستانی زبانوں پر سنسکرت کے اثرات کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ … بنیادی ڈھانچہ سنسکرت کے اثرات سے بالکل محفوظ رہا۔ F. W. Thomas - The Legacy of India P. 40

پاکستان کی سب سے اہم بھاشا یعنی اُردو میں فارسی الفاظ کی فراوانی ہے تاہم اس کا ڈھانچہ خالصاً دیسی ہے۔ زبان جب تک اپنی زمین سے وابستہ رہتی ہے اس کی حالت ایک عورت کی سی ہوتی ہے اور اس لیے مرد سے وصال کے بعد بھی یہ اپنی ہستی کو برقرار رکھتی ہے جبکہ فطرت کے اصول کے مطابق نر جنسی اتصال کے فوراً بعد مر جاتا ہے اور مادہ تخلیق کے عمل کو مکمل کرنے کے لیے زندہ رہتی ہے زبان کے اس فطری مزاج کو ملحوظ رکھ کر سوچیں تو ویدک اور بھاشا کا رشتہ واضح اور عیاں نظر آئے گا اور وہ بہت سی غلط فہمیاں دور ہو جائیں گی جو ایک غلط مفروضے کی پیداوار ہیں۔

---

(۱۰)

زبان کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی تاثیر و تاثر کا وہ سلسلہ بہت قوی ہے جو دو تہذیبوں کی آویزش کی پیداوار تھا اور جس میں زمین اور آسمان کا رابطہ وجود میں آیا تھا۔ بعض یورپی ادب کے ناقدین نے قدیم سنسکرت ادب کو دو ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ آریائی دور اور سنسکرت دور۔ آریائی دور میں رگ وید، یجروید، اتھروید، سام وید، اپنشد، برہمن اور ایپک (رامائن اور مہابھارت) شامل ہیں اور سنسکرت دور میں اتھروید سے کالیداس اور بھرتری ہری تک وہ سب فنکار جنہوں نے کلاسیکی سنسکرت میں اپنی تخلیقات پیش کیں۔ پھر مزید آسانی کے لیے آریائی دور کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا وہ دور جس میں وید تصنیف ہوئے اور دوسرا جس میں اپنشد وغیرہ وجود میں آئے۔ آریائی دور کی یہ تقسیم محض زمانی اعتبار سے ہی نہیں بلکہ ایک تہذیبی اور لسانی تبدیلی کی بھی نشاندہی کرتی ہے۔ لسانی تبدیلی کے سلسلے میں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ ویدک دور میں دیسی جاتیوں نے آریاؤں کی زبان پر اتنے گہرے اثرات مرتسم کیے تھے کہ ردعمل کے طور پر آریاؤں نے اپنی زبان کو پوتر اور منظم کرنے کی ضرورت محسوس کی اور یوں سنسکرت وجود میں آگئی جو ادبی سنسکرت یعنی زبان کا چلن اختیار کر گئی اور ویدک اس حد تک متروک ہو گئی کہ آج ویدک اور سنسکرت کے درمیان ایک بہت بڑی خلیج نظر آتی ہے اور رگ وید کے بہت سے حصے ناقابل فہم نظر آنے لگے ہیں۔ مزاج کے اعتبار سے بھی ویدک دور اور اپنشد دور میں ایک ایسا نمایاں فرق نمودار ہوا جس کا تجزیہ قدیم ادب کی پرکھ کے سلسلے میں منفعت بخش ثابت ہو سکتا ہے۔

ویدوں اور اپنشدوں کی تخلیق کے ضمن میں اگر خارجی اثرات کو ملحوظ رکھا جائے تو تصویر کے نقوش بڑی حد تک واضح ہو جائیں گے۔ ویدوں کی تخلیق کا زمانہ وہ ہے جب آریہ پنجاب اور سندھ میں وارد ہوئے

باشندوں سے متصادم ہوئے تھے؛ چنانچہ ویدوں پر دراوڑی تہذیب کے اثرات دو طرح سے مرتسم ہوئے۔ اول یوں کہ موسمی تند و تیز بارانی طوفانوں اور ایک قدرتی توانائی کے باعث پنجاب کے باشندوں میں ہمیشہ سے جذباتی خروش نسبتاً زیادہ ہے اور یہ جذباتی خروش جب ادب میں منعکس ہوتا ہے تو شعری کیفیات نسبتاً زیادہ ابھر آتی ہیں۔ دوم یوں کہ پنجاب اور سندھ کا میدان ایک ترقی یافتہ تہذیب کا گہوارہ تھا اور جب آریاؤں نے اس پر حملہ کیا تو ابتدائی فتوحات کے بعد وہ آہستہ آہستہ اس تہذیب کے ہاتھوں مات کھاتے چلے گئے اور ان پر زمین کا وہ جادو چل گیا جو یہاں کی ارضی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھا۔ اسی لیے ویدوں بالخصوص رگ وید میں جہاں ایک طرف مظاہر فطرت کے بیان میں تشبیہات و استعارات کی شدت اور حرارت کی تصویر کشی میں خلوص اور جذباتی برانگیختگی نمایاں ہے وہاں دوسری طرف زمین کے مظاہر بالخصوص جسم، جادو، جنگل وغیرہ سے آریاؤں کی دلچسپی بھی عیاں ہے۔ بے شک جہاں تک دیوتاؤں کی حمد و ثنا کا تعلق ہے ویدوں میں قدیم آریائی دیوتاؤں کا ذکر عام طور سے ملتا ہے لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ نہ صرف وقت کی گزران کے ساتھ ساتھ بہت سے دیسی دیوتاؤں نے قدیم آریائی دیوتاؤں کو پس منظر میں سمٹنے پر مجبور کیا ہے بلکہ قدیم دیوتاؤں کی حمد و ثنا کے ضمن میں بھی مادی وسائل کی آرزو کو نسبتاً زیادہ اہمیت ملتی چلی گئی ہے مثلاً بیشتر اشلوک دیوتاؤں سے صحت مند بیٹوں، بارش، اچھی فصل، گایوں اور دشمن پر فتح کے طالب ہیں اور ان میں ان غیر ارضی عناصر کا فقدان ہے جو بعد ازاں اپنشدوں کے زمانے میں منظر عام پر آئے۔ فی الواقعہ ویدوں[1] کے ادبی سرمائے میں انسان اور دیوتا کے درمیان کچھ زیادہ فاصلہ حائل نہیں۔ یہ دیوتا رہنے والے تو آسمان کے ہیں لیکن اکثر و بیشتر آسمان سے اتر کر زمین کے باسیوں کے معاملات میں دلچسپی لیتے اور ان کی فتح و شکست میں برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ اپنشدوں تک آتے آتے دیوتاؤں کی یہ کثرت ختم ہوتی اور ایک ذات لامحدود کے تصور کے لیے جگہ خالی کر دیتی ہے جبکہ اب دیوتاؤں کے انسانی اوصاف بھی ختم ہو جاتے ہیں اور وہ ایک غیر ارضی قوت میں ڈھلتے گئے ہیں لیکن یہ بعد کی بات ہے۔ ویدوں میں انسانی رشتہ زیادہ توانا ہے اور مادی وسائل کے حصول کی تمنا زیادہ اہم اور دلکش ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک ان دیکھا خوف بھی بتدریج ویدک ادب میں سرایت کرتا چلا گیا ہے۔ آغاز کار میں ایسی کوئی بات نہ تھی۔ آریا بہادر، بے خوف اور جان پر کھیل

۱؎ Polytheism

جانے والے لوگ تھے زمین سے ان کی وابستگی بھی محض رسمی تھی ان کے دیوتا بھی روشنی، کائناتی نظم و ضبط کو چلانے سے متعلق تھے لیکن جیسے جیسے وقت گزرا جنگل کا خوف ان پر مسلط ہوتا چلا گیا اور وہ ٹونے ٹوٹکے منتر اور جادو کی رسوم کو اپناتے چلے گئے یہی وجہ ہے چاروں ویدوں میں بیک وقت زمین سے وابستگی اور خوف کے جذبات ابھرے چلے آتے اور یہ سب واضح طور پر ارضی تہذیب کا اثر تھا۔ ویدک ادب میں جذبے کی فراوانی، خوف کا تحفظ اور زندگی سے شدید وابستگی کا رجحان ان چند نمونوں سے عیاں ہے:-

وایو (یا وات، ہوا) سے خطاب!

"میں وات کے بڑے رتھ کو پرنام کرتا ہوں
یہ گرج کی مدد سے جاگتا تڑکتے ہوئے گزرتا ہے
گزرتے ہوئے یہ آکاش کو چھو کر لال بھبھوکا بنا دیتا ہے
زمین پہ سے گرد کو بگولوں میں اڑا دیتا ہے
جھونکے اس کا یوں تعاقب کرتے ہیں جیسے کنواریاں میلے کو جاتی ہیں" رگ وید ص ۶۹

پرجنیہ (بارش دیوتا) کے بارے میں!

"اس کوچوان کی طرح جو چابک سے اپنے گھوڑے کو آگے بڑھائے
وہ برکھا کا سندیسہ دینے والوں کو سامنے لے آتا ہے
جب پرجنیہ بادل میں مینہ بھرتا ہے تو دور سے شیر کے دھاڑنے کی آواز آتی ہے۔
ہوا کے جھکڑ چلتے ہیں، بجلیاں چمکتی ہیں
دھرتی سے بوٹیاں باہر نکل آتی ہیں، آکاش چمک جاتا ہے۔
تازہ فضا سب کو ملتی ہے جب پرجنیہ دھرتی کو برکھا کا دان دیتا ہے"

رگ وید ۳۳، ۷

اُوشا کے بارے میں!

"اس سندر اور جوان عورت کی طرح جس کا اس کی ماں نے بناؤ سنگھار کیا ہو ایک بنی سنوری ہوئی رقاصہ، ایک بھڑکیلے شوخ لباس والی پتنی کی طرح جو اپنے پتی کے سامنے آ رہی ہو۔"

اُس نازنین کے مانند جو اشنان کے بعد دمکتے ہوئے بدن کے ساتھ باہر آئے۔
مسکراتی ہوئی، اپنی دل موہ لینے والی شگفتگی پر پورا وشواش کئے
وہ ہر دیکھنے والے کی نظروں کے سامنے اپنی چھاتیوں کو ننگا کر دیتی ہے:

رگ وید ۱۹۳، ۷

رگ وید میں اُوشا نے بعض نہایت خوبصورت تشبیہوں کو تحریک دی ہے۔ مثلاً ایک جگہ رات کو سیاہ اصطبل کہا گیا ہے جس میں چمکیلی گائیں بند ہیں۔ اوشا ایک گڈریے کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے، اصطبل کا دروازہ کھول دیتی ہے اور گائیں خوشی سے ناچتی ہوئی بکھر جاتی ہیں۔ یہ گائیں گویا شعاعیں ہیں۔ پھر ایک جگہ اُوشا کو گائیوں کی ماں کہا گیا ہے۔ ایک اور جگہ اسے چمکیلی گائے کا نام دیا ہے اور سورج کو اس کا بچھڑا قرار دیا گیا ہے۔ بعض جگہوں پر سورج اوشا کا عاشق نظر آتا ہے اور سدا اس کا پیچھا کرتا ہے لیکن کبھی اُوشا کے دامن کو چھو نہیں پاتا۔

ارنیانی (جنگل کی دیوی) سے خطاب!

"ارنیانی! ارنیانی! — تو جو دوریوں میں نظروں سے گم ہو جاتی ہے۔
تو کبھی گاؤں میں کیوں نہیں آتی، تو کہیں انسان سے ڈرتی تو نہیں؟
کبھی کبھی تمہیں اس کی ایک جھلک دکھائی دیتی ہے اور تم سمجھتے ہو کہ شاید کوئی ڈھور
چر رہا ہے۔
یا دور کہیں کوئی گھر ہے اور شام سمے تم جنگل کی اس دیوی کی آواز سنتے ہو جیسے چھکڑے
کہیں چرچراتے جا رہے ہوں
اس کی آواز ایسے ہے جیسے کوئی اپنے ڈھور کو صدا دے رہا ہو یا جیسے کوئی پیڑ چٹخ
ایک دھماکے کے ساتھ نیچے آ گرے۔
اگر تم شام سے جنگل میں رین بھر کے لیے رکو تو وہ تمہیں دور سے چیں کرتی ہوئی آواز
کی طرح سنائی دے گی۔
لیکن جنگل کی یہ رانی کسی کو مارتی نہیں جب تک دشمن اس کے قریب نہ چلا آئے
وہ میٹھے جنگلی پھل کھاتی ہے اور مرضی ہو تو آرام کر لیتی ہے۔

لوریں نے جنگل کی رانی کی تعریف کر دی۔ رانی جو خوشبوؤں میں بسائی ہوئی ہے
تازہ اور صحت مند ہے اور جو اگرچہ دھرتی میں ہل نہیں چلاتی لیکن جو ہر جنگلی شے
کی ماں ہے؛

(رگ وید)

راتری (رات) سے خطاب!
ہمیں بھیڑیے اور بھیڑیے کی مادہ سے بچا اور اے رات! تو ہمیں چوروں
سے محفوظ رکھ!
رات، ہر شے کو دھندلاتی، ہر شے کو مٹاتی ہوئی آ گئی۔ آہ وہ کس قدر کالی
ہے۔
اے اوشا! تو اسے میرے قرض کی طرح دور کر دے! (رگ وید)

اندر اور اژدھا کی جنگ!
• نہ گرج اس کے کام آئی اور نہ چمک (اور نہ) دھند جو اس نے پھیلائی اور نہ ژالہ باری!
جب اندر اژدھا کے ساتھ رزم آرا ہوا تو اندر نے اسے زیر کر لیا!
اور اے اندر! یہ تجھے کیا ہوا کہ جب تو نے اسے مار دیا تو ایک انوکھا ڈر تیرے
ہردے میں داخل ہو گیا اور تو خوفزدہ ہو کر ننانوے ندیوں کو یوں پھلانگ گیا
جیسے ڈرا ہوا باز آکاش کو پار کر جاتا ہے!

(رگ وید)

ان چند ٹکڑوں کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ رگ وید میں شعری کیفیات کی فراوانی ہے اور تشبیہات و استعارات کی تازگی اور ندرت خاص طور پر جاذب نظر ہے۔ مثلاً اوشا کو خوبصورت عورت سے تشبیہ دینے پر چنیدہ کرنوں کے روپ میں دیکھنے اور اندر کو ڈرے ہوئے باز کی صورت میں پیش کرنے میں رگ وید کے شاعروں نے تخیل کی پرواز اور حقیقت کی تندگی سے اپنی وابستگی کو بڑی خوبی سے نمایاں کیا ہے۔ پھر قطع نظر شعری طور پر ان شعرا نے خوف کے وجود کو تسلیم کر لیا ہے جس ذہنی کے بارے میں جو خوف ہے، اس کی صدائے بازگشت آج کی دیہاتی زندگی میں بھی سنائی دیتی ہے جس ذہنی

بیک وقت پُراسرار اور ڈرانے والی بھی ہے اور خوشبوؤں میں ضائع ہوتی ہوئی حواس کو معطل کرنے والی ہستی بھی! اور دراصل آریائی کا یہ جادو ہی دراوڑی تہذیب کا وہ طلسم تھا جس میں آریہ گرفتار ہوئے تھے لیکن جس سے وہ خوفزدہ بھی تھے مثلاً آخری حصے میں اژدہا (اژدہا جنس کے لیے ایک علامت ہے) کو زیر کرنے کے بعد خود اندر بھی خوفزدہ ہو کر فرار اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ گویا آریائی تہذیب دراوڑی تہذیب سے متصادم ہونے کے بعد خوفزدہ ہو کر اپنشدوں کے لکھنے میں فرار حاصل کرنے کی طرف مائل ہوئی تھی یہ فرار دراصل عورت کے بندھنوں سے آزاد ہونے کی ایک کاوش تھی۔

آریائی ذہن کا دوسرا حصہ اپنشدوں کی تخلیق سے متعلق ہے۔ جہاں وید قسیم اور عورت کے تصورات سے متاثر تھے اور ان میں لوٹنے اور ٹوٹنے کے انداز کی رسوم، تناسخ کا عقیدہ اور عورت کے جسم سے لطف اندوز ہونے کا میلان قوی تھا وہاں اپنشد آریائی ردعمل کی ایک واضح صورت کو پیش کرتے ہیں۔ سب سے اہم فرق تو یہی ہے کہ وید کثرت کے نظریے کے حامل ہیں اور اپنشد وحدت الوجود کے۔ چنانچہ جہاں ویدوں میں دیوتا انسانی اوصاف کے حامل ہوتے ہوئے دل سے قریب محسوس ہوتے ہیں وہاں اپنشدوں تک آتے آتے خدا کا وہ تصور ابھرتا ہے جو کہ بیان کی حدود سے ماورا تھا۔ بحیثیت مجموعی ویدوں میں رسوم قربانی اور ٹوٹنے ٹوٹنے کے رجحان نے ایک رسمی عقیدے کی صورت اختیار کر لی تھی لیکن اپنشدوں میں علم کے ذریعے روشنی پانے اور آرزو کے جال سے نجات حاصل کرنے کا رجحان عام ہو کے ابھر آیا۔ ردِ عمل کے طور پر اپنشدوں نے جسم کی نفی کر دی چونکہ ادب اور آرٹ کا بیشتر تعلق جسم سے ہے اس لیے جسم، زمین اور اس کے لوازم سے منقطع ہونے کے باعث اپنشدوں میں ادبی عناصر ویدوں کی طرح ابھر نہیں سکے۔ چنانچہ جہاں وید ادبی لحاظ سے بڑے دلکش ہیں اور ان کے بعض حصے تو اعلیٰ شاعری کے زمرے میں آتے ہیں، وہاں اپنشد زیادہ تر نثر میں ہیں اور ان میں شعری عناصر نسبتاً بہت کم ہیں۔ چنانچہ وید اور اپنشد ایک ہی دریا کے دو کنارے ہیں۔ ایک کنارے پر زرخیزی، قسیم، جذبہ اور جسم کا غلبہ

ل؎ حقیقت یہ ہے کہ [illegible] اپنشدوں کا [illegible] کہا ہے کہ اپنشد میں زیادہ ذہنی آزادی حاصل کرنے کی [illegible] جسم اور اس کے لوازم سے [illegible] تو شاید یہ [illegible] نہ ہو سکتی۔

ہیں۔ دوسرے لحاظ سے یہ تخیل، وسعت، یکتائی اور تجسیم کی نفی کا رجحان مسلط ہے۔ درمیان میں وہ دور آیا ہے جو مہابھارت اور رامائن کی عظیم الشان کہانیوں کے روپ میں سب رہا ہے، چنانچہ ان کہانیوں میں دونوں کرداروں کے اثرات سرایت کر گئے ہیں۔ شلوکیہ کہانیاں انسان، اس کی زندگی، اس کی مسرتوں، محرکوں، محبت، انتقام، فریب، غرض اور دوسرے متضاد عناصر کی آماجگاہ ہی نہیں ان میں یکتائی، تیاگ، نفی اور تخیل کی بلند پروازی کو بھی تحریک ملی ہے۔ ان کہانیوں (مہابھارت اور رامائن) میں بھی ایک نمایاں فرق موجود ہے۔ مہابھارت جذباتی وارفتگی اور تصادم سے عبارت ہے جب کہ رامائن پر اخلاقی ضوابط نسبتاً زیادہ مسلط ہیں۔ دوسرے لفظوں میں مہابھارت کا زمانہ دراوڑی تہذیب کے خلاف آریائی رد عمل کے آغاز کا زمانہ ہے اور اس لیے ابھی اس میں دھڑکتی ہوئی زندگی سے آریاؤں کی وابستگی نمایاں ہے۔ دوسری طرف رامائن کے زمانے تک آتے آتے آریائی رد عمل میں خاصی شدت پیدا ہو چکی تھی؛ چنانچہ رامائن پر اخلاقی قدروں کا تسلط قائم ہو گیا ہے۔ ہر کے بجائے کیا ہونا چاہیے پر زیادہ زور ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادبی لحاظ سے مہابھارت کو رامائن پر فوقیت حاصل ہے۔ بے شک رامائن میں اسلوب زیادہ نکھرا ہوا ہے اور صرف ایک شخص والمیکی کی تصنیف ہونے کے باعث اس میں ایک کا توازن بھی موجود ہے تاہم مہابھارت میں تخلیقی قوت زیادہ ہے۔ اس کا میدان بھی نسبتاً کشادہ ہے اور واقعات اور کرداروں کے بیان میں بھی اس نے ہنر مندی کا مظاہرہ کیا ہے۔

ویدک دور ایک طویل دور یعنی خودرو جنگل کے مانند تھا لیکن اس کے بعد جو سنسکرت دور آیا اس کا طرۂ امتیاز ہی تراش خراش، نظم و ضبط اور جمالیاتی حظ اندوزی سے کنارا دینے سے ادب کی تخلیق تھا۔ اس کلاسیکی دور میں ایک طرف تو زبان و بیان پر توجہ صرف ہوئی اور اس سلسلے میں بات تصنع اور مینا کاری کے انتہائی رجحان تک جا پہنچی اور دوسری طرف فنی مقتضیات کو ملحوظ رکھنے کے باعث ایسا مواد پیدا ہوا جسے وثوق کے ساتھ ادب کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ اس کلاسیکی سنسکرت ادب کا باوا آدم آوا گھوش (پہلی صدی عیسوی) تھا۔ آوا گھوش کو عام طور سے والمیکی اور کالی داس کی درمیانی کڑی قرار دیا گیا ہے۔ ویسے ناقدین کا خیال ہے کہ آوا گھوش نے زبان اور شعر کے میدان میں والمیکی کی بہ نسبت کہیں زیادہ فنی بالیدگی کا مظاہرہ کیا۔ اس کی کتاب "بدھ چرت" اس ضمن میں خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ علاوہ ازیں آوا گھوش سنسکرت ڈراما کا باوا آدم بھی ہے۔ تاہم اس کے کلام پر

اخلاقی قدروں کا تسلط قائم ہے جو جذبۂ صحت سے اس کی وابستگی کا ایک قدرتی نتیجہ ہے۔

سنسکرت کے خالص کلاسیکی دور میں امرو، کالیداس، بھو بھوتی، بھاس، بھرتری ہری اور بعض دوسرے فنکاروں کے نام شامل ہیں۔ ان میں سے کالیداس نے ڈراما اور شاعری میں بڑا نام پیدا کیا ہے۔ شک کالیداس کے ہاں اخلاقی قدروں کی طرف ایک واضح جھکاؤ موجود ہے اور اس کے ہاں لفظی صنعت گری کا ایک نمایاں رجحان بھی ملتا ہے (اور یہ دونوں باتیں سنسکرت ادب کی روایت کا حصہ ہیں) تاہم کالیداس کے ہاں شعر میں ایک البیلی لطافت، تازگی اور جذبات کے اظہار میں انسان دوستی اور توازن کے قیمتی عناصر موجود ہیں اور یوں اس کے ہاں وہ انفرادیت بہت نمایاں ہے جس کا اس دور کے عام ادب میں فقدان اور تیاگ کے آریائی رجحان کے تحت سنسکرت ادب پر اخلاقی قدروں کا تسلط عام طور سے جب نفی اور تیاگ کے آریائی رجحان کے تحت سنسکرت ادب پر اخلاقی قدروں کا تسلط عام طور سے قائم تھا، امرو اور بھرتری ہری کے اشعار تازہ جھونکوں کی طرح محسوس ہوتے ہیں۔ سنسکرت ادب کے ناقدین نے کالیداس کی تشبیہ، بھاروی کی معنی خیزی اور ڈنڈن کی لفظی غنائیت کی بہت تعریف کی ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ ماگھ میں یہ تمام اوصاف یکجا ہو گئے تھے۔ اس دور کی سنسکرت شاعری سے یہ چند ٹکڑے قابلِ غور ہیں:۔

وہ ایک ایسے پھول کی طرح ہے جسے سونگھا نہیں گیا
وہ ایک ایسی پتی کے مانند ہے جسے ہاتھ نے توڑا ہی نہیں
وہ ایک موتی ہے جو کسی ہار میں پرویا نہیں گیا
وہ شہد ہے جسے ابھی کسی نے چکھا ہی نہیں

کالیداس (شکنتلا کے بارے میں)

اس بادل سے خطاب جو محبوب کے دیس کو جا رہا ہے۔
وہاں، کھلی کھڑکیوں سے نکل کر، بال سنوارتی ہوئی ناریوں کی باس، تیرے جسم کو بوجھل بنا دے گی۔
محل کے مور ناچ ناچ کر تیرا سواگت کریں گے۔

اگر تو تھک چکا ہو تو رات پھولوں کی خوشبو میں بسے ہوئے مکانوں
کے اوپر ہی گزار لینا۔ مکان، جن کے آنگن سندر ناریوں کے پاؤں کی
مہندی سے لال ہو چکے ہیں۔ (کالیداس (میگھ دوت))

تیرے بال سنورے ہوئے
تیری آنکھیں اتنی ترچھی کر کے لوگوں کی روحوں کو بیندھ رہی ہیں
تیرے منہ میں دودھیا دانت قطاروں میں جڑے ہوئے
تیری چھاتیاں موتیوں کے سندر ہار سے سجی ہوئی
چنچل لڑکی! تیرا البیلا جسم یوں تو بالکل شانت ہے
لیکن اس نے میرے ہردے میں ایک طوفانی ہلچل پیدا کر دی ہے۔ (بھرتری ہری)

چھوڑو ان پھیکے باسی اپدیشوں کو
مرد کو تو صرف دو چیزوں کی لگن ہونی چاہیے
بھرپور چھاتیوں والی اس ناری کی جو کام رس کو ابھارے
اور طوفان سمو لینے والے، بن کی (بھرتری ہری)

جس طرح پنچھی کے بوجھ سے ٹہنی جھک جاتی ہے
میں بھی تیرے پیار سے جھک گئی ہوں
پنچھی اڑ جاتا ہے تو ٹہنی پھر سیدھی ہو جاتی ہے
لیکن تیرے چلے جانے کے بعد میں پھر ویسی نہیں بن سکتی (امرو)

"تیرے پاؤں اتنے گرد آلود کیوں ہیں؟
اور تو یہ کانپ کیوں رہی ہے؟
"اور پیاری لڑکی" اس نے پوچھا "تیرے گال اتنے پیلے کیوں ہیں؟"
پگلی لڑکی بولی "کچھ نہیں! میں تو سدا سے ایسی ہوں۔"

پھر وہ مڑی۔ اس نے ایک ٹھنڈی سانس لی اور اس کی آنکھوں سے ایک بوجھل آنسو ٹپ سے خاک پر آن گرا!

(اُمرو)

سنسکرت شاعری کے مطالعے سے ایک واضح تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ اس میں مرد عام طور سے عاشق ہے اور عورت محبوبہ۔ محبت کا یہ روپ آریائی مزاج کی ایک جھلک پیش کرتا ہے۔ اس شاعری کا ایک اور امتیازی وصف یہ ہے کہ اس پر عام طور سے اخلاقی ضوابط کا تسلط قائم ہے۔ یہ چیز بھی آریائی مزاج ہی کا ایک نتیجہ ہے۔ پھر سنسکرت کو پوتر روپ میں قائم رکھنے اور دیسی زبانوں کی یلغار سے اسے بچانے کے لیے جو کاوش کی گئی اس کے باعث سنسکرت زبان میں ایک سنگلاخی کیفیت پیدا ہوئی اور اس کا ادب درباری زندگی کے تنگ اور مصنوعی ماحول سے منسلک ہو کر رہ گیا۔ آریہ فاتح تھے اور دراوڑی مفتوح! سنسکرت بنیادی طور پر آریاؤں کے دربار سے منسلک تھی یا کم از کم اس دربار سے متعلق تھی جس نے فاتح کی تمام روایات کو اپنا یا ہوا تھا! چنانچہ سنسکرت زبان اور اس کے ادب کو ایک خاص جہت عطا کرنے میں درباروں کا بہت بڑا حصہ ہے۔ تقریباً سات یا آٹھ سو برس بعد یہی صورت حال فارسی زبان کو بھی پیش آئی جب اسے درباری زبان کا منصب دے دیا گیا اور جس طرح سنسکرت عوام سے منقطع ہو کر بالآخر ایک مردہ زبان میں تبدیل ہو گئی تھی بعینہٖ فارسی بھی دربار سے منسلک ہو جانے کے باعث ہندوستان میں زندہ نہ رہ سکی۔ پھر اسی عمل نے اُردو کے بارے میں خود کو دہرایا اور ۱۸۵۷ء کے واقعہ تک اُردو ادب درباری ماحول ہی سے ہم آغوش رہا اور اس میں ایک سنگلاخی کیفیت اور ثقیل یا مشکل ترکیبوں کو بکثرت استعمال کرنے کا ایک رجحان بھی پیدا ہو گیا لیکن یہ اُردو زبان کی خوش بختی ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اسے درباروں اور درباری اثرات سے بھی نجات مل گئی اور اس میں ایک ایسی قوت اور نکھار پیدا ہوا کہ آج اسے دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کا ہم پلہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کلاسیکی سنسکرت ادب محض آریائی رد عمل کی ایک صورت تھا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس کا ادب کے معیار پر پورا اترنا ہی اس بات کی ضمانت ہے کہ اس نے زمینی اثرات کو تمام و کمال قبول کر لیا تھا۔ ادب بنیادی طور پر زمین سے متعلق ہوتا ہے اور اگرچہ

اس کا طرۂ امتیاز اس زمین کو اوپر کی طرف اٹھانا اور جذبے کو بیدار کر کے تخیل کے معراج تک پہنچانا ہے۔ یہ زمین اور جذبے کے ساتھ اس کا گہرا ربط ہر حال قائم رہتا ہے۔ جب زمین یا جسم سے اس کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے تو یہ ہزار دوسری چیزوں میں ڈھل جائے ادب کے زمرے میں شامل نہیں رہ سکتا۔

کلاسیکی سنسکرت ادب پر آریائی زرعی عمل کے اثرات یقیناً ثبت ہوئے لیکن جب اس پر سے اخلاق، فلسفہ، مذہب اور دوسری اقدار کے پردے اتار دیے جائیں تو نیچے سے اس کا اصل روپ اپنی جھلک ضرور دکھاتا ہے۔ جس طرح اس عہد کی سنگتراشی اور نقاشی کے نمونوں میں عورت اور جنگل کی بھرپور عکاسی موجود ہے، بالکل اسی طرح اس دور کے سنسکرت ادب میں بھی عورت کے جسم اور جنگل کی فضا کو پیش کرنے کا رجحان بہت توانا ہے۔ مثلاً جب کالیداس بادل کو اظہار کا واحد وسیلہ بناتا ہے یا شکنتلا کو جنگل کے پس منظر میں پیش کرتا ہے، جب مرد و عورت کے جذبات کی عکاسی کرتا ہے اور بھرتری ہری زندگی میں محبت اور بیوی کو مرکزی حیثیت عطا کرتا ہے تو سنسکرت ادب کے ویدوں کے پیچھے دیہی اثرات ابھرتے ہوئے نظر آنے لگتے ہیں، چنانچہ صاف محسوس ہوتا ہے کہ سنسکرت ادب میں محبت کسی افلاطونی نظریے کے تابع نہیں بلکہ سیدھی سادی گوشت پوست کی محبت ہے اور اس میں ذہن سے کہیں زیادہ حسیات کی تسکین کا سامان موجود ہے۔

سنسکرت ادب پر دیہی فضا کا اثر اس صورت میں بھی عیاں ہے کہ جس طرح دراوڑی تہذیب میں فرد محض کل کا حصہ ہے اور اس کے ہاں انفرادیت کا عمل نمایاں نہیں، بالکل اسی طرح سنسکرت ادب میں روایت سے کل سے مطابقت کا جذبہ عام طور سے ابھرا ہوا ملتا ہے۔ اس کا ایک اہم ثبوت یہ ہے کہ سنسکرت ادب میں المیہ کا تصور موجود نہیں۔ المیہ فرد کی انفرادیت یعنی کل سے متصادم ہونے کے عمل کی پیداوار ہے۔ عام طور سے ایک مضبوط اور منظم سوسائٹی ماں کی طرح بچوں کو خود سے چپکائے رکھتی ہے اور جب بچہ بگڑتا یا چلاتا ہے تو اسے پچکار کر پھر سے سلا دیتی ہے۔ یہی عمل سنسکرت ڈراما کا بھی امتیازی وصف ہے۔ اس میں فرد بیگانگی طور پر ماحول سے متصادم ہوتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے جیسے المیہ ضرور وجود میں آئے گا لیکن اختتام تک پہنچتے پہنچتے کل کا تھپک کر سلا دینے والا ہاتھ بڑے اہتمام کے ساتھ حرکت میں آتا اور المیہ کو طربیہ میں تبدیل کر دیتا ہے۔ تمام الجھنیں اور غلط فہمیاں دور ہو جاتی ہیں، تمام معاملات سلجھ جاتے ہیں اور

تمام عمر، اور پورے سماج کی مشین میں پرزوں کی طرح کام کرنے لگتے ہیں۔ المیہ کا عدم وجود اس بات کا ثبوت بھی ہے کہ ہندوستانی سوسائٹی میں یہ زندگی یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ موت کے بعد بھی جاری رہتی ہے۔ تناسخ کا یہ عقیدہ خاص دراوڑی فضا کی پیداوار ہے۔ چنانچہ جہاں موت محض ماندگی کا ایک وقفہ ہو وہاں المیہ کا پورے طور سے وجود میں آنا کس قدر مشکل ہے! آریائی تحرک کا رجحان اگر سنسکرت ادب پر پورے طور سے مسلط ہو جاتا تو یقیناً اس ادب میں المیہ پیدا ہو جاتا، مگر ایسا نہیں ہوا تو ماننا پڑے گا کہ شودر اور اس کا ادب جنگل کے ازلی و ابدی وحشت کے تابع ہو چکا تھا۔

جزو کے کل میں ختم ہو جانے کے اس عمل کا دوسرا ثبوت یہ ہے کہ سنسکرت ادب میں عام طور سے "مجموعے" مرتب ہوتے ہیں۔ مثلاً رگ وید اور اتھروید بجائے خود مجموعے ہیں جن میں افراد نے بغیر کسی نام کا صدور لیے، اپنی طرف سے اضافے کر دیے ہیں۔ اسی طرح مہابھارت ایک منظومہ ہے جو یقیناً کسی ایک فرد کی ملکیت نہیں۔ اس زمانے کی پراکرت میں بھی یہ رجحان موجود ہے۔ مثلاً تیسری صدی عیسوی کا مجموعہ "ہال کے سات سو" اور اس سے قبل پالی زبان کے مجموعے [illegible] اشعار کے مجموعے میں یہی حال پنچ تنتر اور دوسرے مجموعوں کا ہے۔ پھر ایک ہی موضوع پر نظمیں لکھنے کا رواج بھی اس دور میں عام ہے اور یہ نظمیں بھی مجموعوں کی صورت میں ڈھل گئی ہیں۔ سنسکرت اور پالی زبانوں کی یہ خاص جہت اس سوسائٹی ہی میں ممکن ہو سکتی تھی جس نے فرد اور اس کی انفرادیت کو بہت کم اہمیت دی ہو اور ہمیشہ سماج کے کل کو پیشِ نظر رکھا ہو۔ نام اور واقعے سے بے اعتنائی کی یہی وہ روش تھی جس کے پیشِ نظر سپنگلر نے کہا تھا کہ مصر کے باشندے نے تو ہر چیز کو یاد رکھا اور ہندوستان کے باشندے نے ہر شے کو بھلا دیا![۲]

آٹھویں صدی عیسوی کے لگ بھگ سنسکرت کا تخلیقی اُبال تقریباً ختم ہو چکا تھا۔ مزید برآں مذہب سے وابستگی کے رجحان نے نہ صرف زبان کو مصنوعی بنا دیا تھا بلکہ اسے عوام سے تازہ خون حاصل کرنے سے بھی روک دیا تھا۔ چنانچہ یہ بہت جلد ایک مردہ زبان میں تبدیل ہو گئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہرش کی سلطنت ختم ہو چکی تھی اور ہندوستان چھوٹے چھوٹے لاتعداد ٹکڑوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔

سیاسی طور پر ہی نہیں بلکہ مذہب اور فلسفے کے میدان میں بھی آریاؤں کے صدیوں پرانے اقتدار کے قلعے میں بڑی بڑی دراڑیں پڑ گئی تھیں اور بدھ مت بھی بالآخر انھی رسوم میں دھنس گیا تھا۔ ان آریائی تصورات کے کمزور ہوتے ہی زمین کی سطح کے نیچے سے وشنو اور شیو شکتی کی پوجا کا وہ تصور ابھر آیا جو ہندوستان کی دھرتی کی پیداوار تھا۔ یہی حال زبان کا بھی ہوا۔ سنسکرت کی مرکزیت کے ختم ہوتے ہی ایک ایسا خلا پیدا ہو گیا جسے ملک کی دیسی بھاشاؤں نے پُر کرنے کی کوشش کی اور یوں ایک زبان کے بجائے ملک کی متعدد بولیوں کے فروغ کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا۔ بارھویں صدی عیسوی کے بعد یہ سلسلہ اُردو، ہندی، بنگالی، گجراتی اور دوسری زبانوں کی صورت میں واضح طور پر ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔

انتشار اور شکست کی فضا کو دیکھ کر آریائی ذہن نے اپنی مدافعت کے لیے ایک بھرپور کروٹ لی۔ یہ کروٹ فلسفہ ویدانت کے احیاء کی وہ کوشش تھی جس کے ساتھ شنکر آچاریہ کا نام وابستہ ہے۔ شنکر آچاریہ نے تقسیم اور انتشار کی دنیا کو مایا قرار دیا اور اس ذاتِ واحد کا تصور پیش کیا جو انتشار اور تقسیم کے پس پشت ہمیشہ سے قائم تھی لیکن شاید آریائی ذہن کی فعالیت کا زمانہ اب ختم ہو چکا تھا کیونکہ شنکر آچاریہ کے نظریے کو فی الفور وشنو اور شیو کے پجاریوں کی طرف سے ایک شدید ردعمل کا سامنا کرنا پڑا۔ بلکہ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس "مشترکہ دشمن" کی موجودگی میں وشنو اور شیو کے پجاریوں نے گٹھ جوڑ کر لیا۔ بعد ازاں اسی ردعمل سے وشنو بھگتی تحریک نے جنم لیا جس کے نام لیواؤں کے افکار بارھویں سے سترھویں صدی تک عوام کے اذہان پر پوری طرح چھائے رہے۔

وشنو مت کا آغاز تو دوسری صدی قبل از مسیح میں ہو گیا تھا جب رامائن اور مہابھارت کی اوّلین صورت میں بعض تبدیلیاں در آئیں اور وشنو کے پجاریوں نے انھیں ایک خاص رنگ ودیعت کرنا شروع کر دیا۔ پھر بھگوت گیتا اور بعد ازاں بھگوت پران کے ذریعے وشنو مت کو بڑی مدد ملی اور بھگتی تحریک کے تحت تو یہ قریب قریب سارے ہندوستان میں پھیل گیا۔ وشنو مت کے فروغ کی بڑی وجہ یہ تھی کہ ہندوستانی معاشرہ بنیادی طور پر زرعی نظام کی پیداوار تھا جس میں دھرتی محبت، بُت پرستی اور زمین سے وابستگی کے رجحانات بہت قوی تھے اور وشنو مت نے

۱؎ J.C. Ghosh - Vernacular Literature (Legacy of India)

ان رجحانات کی تسکین کا سامان بہم پہنچایا تھا۔ ویدانت میں خدا کی شخصی حیثیت کی نفی کر کے اسے ایک ایسی تجریدی صورت دے دی گئی تھی جس کا ادراک نہ صرف عام ہندوستانی ذہن کے لیے بے حد مشکل تھا بلکہ جو اس ذہن کے مادی مزاج کی تسکین کے لیے بھی ناکافی تھی۔ ہندوستانی مزاج دراصل عورت کا مزاج تھا اور اسے آسمان پر رہنے والی کسی تجریدی اور شکل و صورت سے بیگانہ ہستی کے بجائے ایک ایسے شخصی خدا کی ضرورت تھی جس کے قرب کا اسے احساس ہو اور جس کی وہ دیوانہ وار پرستش کر سکے۔ ہندوستان میں بت پرستی کے فروغ کی وجہ بھی غالباً یہی ہے کہ ہندوستانی ذہن خدا کو ایک ارضی لباس میں منتقل کر کے اس کی پوجا کرنا چاہتا تھا! چنانچہ جب وشنو مت بھگتی تحریک میں ڈھل کر نمودار ہوا تو پوجا، بھگتی اور محبت کا عنصر ہی اس کا جزو لاینفک تھا۔

وشنو بھگتی تحریک جنوبی ہندوستان سے شروع ہوئی اور اس کا سب سے بڑا علمبردار رامانج تھا۔ واضح رہے کہ اس سے قبل آریاؤں کی ثقافتی، مذہبی اور سیاسی یلغار شمال کی جانب سے ہوئی تھی اور یہ عمل کئی سو برس تک جاری رہا تھا لیکن جب آٹھویں صدی کے لگ بھگ آریائی تسلط کا زور ٹوٹا اور گیارھویں بارھویں صدی میں مسلمانوں کی یلغار نے اسے ایک بڑی حد تک ختم کر دیا تو ثقافتی احیاء کا مرکز شمال کے بجائے جنوب قرار پایا اور یہیں سے بھگتی تحریک نے ابھر کر سارے شمال کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ آریا پدری نظام کا علمبردار تھا اور ثقافتی اعتبار سے اس کی حالت دور دیس کے مسافر کی سی تھی۔ یہ مسافر ہندوستان کے مادری نظام سے قریب تر آتا چلا گیا اور یوں اس نے دراوڑی تہذیب کو جو عورت سے مشابہ تھی! تو یہ وصل رہا لیکن ایک فطری ردعمل کے تحت وہ "وصل" کے فوراً بعد فراق کی طرف مائل ہو گیا اور اس نے فلسفے میں پناہ ڈھونڈ لی۔ پراکرت ادب میں ایک مختصر سا گیت اس صورت حال کو بڑی خوبصورتی سے پیش کرتا ہے:

رات وہ مسافر کے لیے گھاس بچھاتے ہوئے انتہائی بیزاری سے ادھر ڈول رہی تھی۔

صبح سے اسی گھاس کو سمیٹتے ہوئے وہ رو رہی ہے!

آریاؤں کی یلغار کے بعد دراوڑی تہذیب محبت کی اسی کیفیت میں مبتلا ہوئی اور اس نے جسم کو روحانی طور پر [illegible] کے استھانے تک پہنچانے کی کوشش کی۔ اسی کوشش نے بھگتی تحریک کا نام پایا۔ چنانچہ بھگتی تحریک میں سب سے اہم چیز محبت یا پوجا ہے اور یہ محبت کسی خیال

یا نظریے کے لیے نہیں بلکہ ایک خاص پہلو کے لیے ہے۔ تاہم بنیادی طور پر یہ محبت عورت کی مرد کے لیے محبت ہے اور اسی لیے جب اس نے گیت کو جذبات کی ترسیل کے لیے استعمال کیا تو اس میں محبوب یا مطلب مرد کے روپ ہی میں نمودار ہوا۔ مگر بھگتی تحریک کے کچھ اور پہلو بھی تھے جو اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ یہ ایک ہمہ وار انقلابی رد عمل تھا مثلاً بھگتی تحریک نے سنسکرت کے بجائے دیسی بھاشاؤں کو استعمال کیا نیز اس میں تیاگ کا رجحان عمل نفی کے روپ میں ابھرا بلکہ اس نے ایک شخصی خدا کو وجود کی تمام تر آرزوؤں اور خواہشوں کی آماجگاہ قرار دے دیا۔ فی الواقعہ بھگتی تحریک تو محض خواہش جسمانی وصال کی آرزو اور احساس ملکیت کے ارتفاع کی ایک صورت تھی اس میں محبوب جو مظہر خدا ہے کو پانے کا اقدام ارضی محبت میں حصول محبوب کے اقدام ہی سے مشابہ تھا۔ بھگتی تحریک میں لمحاتی تیاگ کا پہلو صرف اس اقدام کے بیچ حائل ہے جس کے تحت وہ تیاگ کے گھر اور اس کے بندھنوں کو تیاگ کر پتی کے دیس کی طرف جانے کے لیے تیار ہوتی ہے گویا صرف بندھن کی نوعیت تبدیل ہوتی ہے۔ اسی لیے بھگتی کا عمل ثقافتی انقلاب سے ایک مثبت عمل ہے جب کہ خالص تیاگ کی صورت ایک منفی عمل کے سوا اور کچھ نہیں۔

بھگتی تحریک کے ایک مخصوص مزاج کی تشکیل میں اسلامی تصورات کی یورش کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ مثلاً تارا چند نے لکھا ہے کہ بھگتی تحریک کے آغاز سے قبل ہی مسلمان اہل عرب جنوبی ہند میں پھیل چکے تھے اور بھگتی تحریک نے شخصی خدا کا تصور، ذات پات کی نفی کا نظریہ اور خدا تک رسائی پانے کے لیے استاد کی ذات کو وسیلہ بنانے کا رجحان اسلام ہی سے اخذ کیا[1]۔ — بے شک اس نظریے میں سچائی کے عناصر موجود ہیں اور اس کے تحت بھگتی تحریک پر اسلام کے اثرات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ تمام باتیں ہندوستانی مزاج میں پہلے سے بھی موجود تھیں مثلاً شخصی خدا کا تصور براہ راست ہندوستانی ذہن کی پیداوار اور جس سے گہری وابستگی کا نتیجہ تھا اور ذات پات کی نفی کا تصور بدھ مت نے بہت عرصہ پہلے رائج کیا تھا۔ اسی طرح گرو بنانے کی روایت بھی ہندوستانی معاشرے میں پہلے سے موجود تھی اور شاید اس کا تعلق تہذیب الارواح سے بھی قائم کیا جا

ل Tara Chand - The Influence of Islam on Indian Culture P.114

سکتا ہے۔ پھر غور طلب بات یہ بھی ہے کہ عرب کے وہ باشندے جو شمال کی طرف سے مسلمانوں کی یلغار سے پہلے جنوبی ہند میں آئے اور جنہوں نے یہاں کے کلچر پر اپنے اثرات مرتسم کیے خود بنیادی طور پر افریشیائی ذہنی تہذیب کی پیداوار تھے۔ فی الاصل عربوں اور جنوبی ہند کے باشندوں کی ثقافتی بنیادوں میں کوئی ایسی بڑی خلیج موجود نہیں تھی ظاہر ہے کہ انہیں ایک دوسرے سے قریب آنے میں کوئی زیادہ دقت محسوس نہ ہوئی ہوگی

ویسے اس بات سے انکار مشکل ہے کہ جب کسی ٹھہرے ہوئے معاشرے پر باہر سے کسی قوم کی یلغار ہوتی ہے تو اس کے نتیجے میں ثقافتی لین دین کی ایک فضا خود قائم ہو جاتی ہے چنانچہ ثقافتی اعتبار سے شمال کی طرف سے مسلمانوں کی یلغار بھی کچھ کم اہم نہیں تھی بلکہ حقیقت یہ ہے کہ بارھویں صدی کے بعد ہندوستان کے فن تعمیر، مصوری، موسیقی اور دیسی بھاشاؤں کے ادب میں جو انقلاب آیا اس کی وجہ مسلمانوں کا وہ متحرک خون تھا جو ہندوستانی معاشرے کی رگوں میں برق تپاں بن کر دوڑتا چلا گیا اور جس نے یہاں کے عوام کو بھی متحرک کر دیا۔ نتیجہ ایک ثقافتی ابال کی صورت میں سامنے آیا جس کی اہم ترین صورت بھگتی تحریک کا بے پناہ فروغ تھا لیکن بھگتی تحریک کے بھی دو پہلو تھے اور ان میں سے ہر پہلو نے دیسی بھاشاؤں کے ادب پر مختلف اثرات مرتسم کیے۔ بھگتی تحریک کا ایک پہلو وہ تھا جس نے مسلمانوں کے کلچر سے واضح اثرات قبول کیے اور مسلمانوں اور ہندوؤں کو مذہبی یگانگت کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ مزاجاً اس پر آریائی نقطۂ نظر اور اس کے نتیجے میں اخلاقی قدروں کا ایسا تسلط قائم ہوا اور رام کی پوجا کے رجحان کو زیادہ تقویت حاصل ہوئی۔ رام آریاؤں کے اخلاقی نظم و ضبط کی ایک علامت تھا اسی لیے رام کی پوجا کے تصور میں نظم و ضبط اخلاق اور اصلاح کے جذبے کو زیادہ اہمیت ملی بھگتی تحریک میں رامانند، کبیر، تلسی داس تک اور دوسرے اسی پہلو کے علمبردار تھے اور یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ اس تحریک کو شمالی ہندوستان میں نسبتاً زیادہ فروغ حاصل ہوا واضح رہے کہ شمالی ہندوستان قدیم زمانے ہی سے آریاؤں کا گڑھ رہا ہے تلسی داس کی رامائن نمایاں نقطۂ نظر کی تبلیغ کا ایک خوبصورت نمونہ تھی۔ اسی طرح کبیر اور نانک نے بھی زیادہ تر اخلاقی نظم و ضبط ہی پر زور دیا۔ یہ چند نمونے اس نقطے کی توضیح کے لیے ضروری ہیں:

تلسی، اسے کے سنگی، دھیرج، دھرم، بی بیک
ساہس، شیل، اُدارتا، رام بھروسو ایک

(اے تلسی جب تجھ پر مصیبت پڑے تو تلاش حق، ایمانداری، سنجیدگی، خود اعتمادی

تحمل اور ہمدردی سے کام لے اور سب سے زیادہ خدا پر بھروسہ رکھے۔

(تلسی داس)

تلسی اس سنسار میں، رہیے سبھی ملائے
بلیں سینگھ ہوتے نہیں، ناش ہوت گئو ئے

(اے تلسی! سب سے میل ملاپ رکھ کیونکہ اتفاق کی صورت میں شیر بھی حملہ نہیں کرتا۔ مگر پھوٹ کی صورت میں گائے بھی حملہ کر بیٹھتی ہے۔)

(تلسی داس)

تلسی سانچے سنت کو، کا کر سکے کُسنگ
بیاپت وِش نہیں، لپٹے رہت بھجنگ

(اے تلسی! ایک سچے شریف کو کسی بدخو کی صحبت کیوں کر بگاڑ سکتی ہے صندل کے درخت سے اژدہا لپٹا رہتا ہے لیکن پھر بھی اس کا زہر صندل میں سرایت نہیں کرتا)

(تلسی داس)

کتھنی میٹھی کھانڈ سی، کرنی بِس کی لوئے
کتھنی تج کرنی کرے، بِس سے امرت ہوئے

(باتیں بنانا شکر کی طرح میٹھا ہے۔ کام کرنا زہر کے مطابق ہے۔ باتیں بنانا چھوڑ کر کام شروع کرو تو زہر سے آبِ حیات پیدا ہو۔)

(کبیر)

(اپنی تلوار ہاتھ میں لے اور جنگ میں شامل ہو جا۔ اس تن کے میدان میں کام کر دکھا)

لہ منتخب دوہا شاعری کا ترجمہ [illegible] کی کتاب [illegible] سے لیا گیا ہے۔

تو بھید مو اور اہنکار کے خلاف ایک بڑی جنگ جاری ہے۔

(کبیر)

نانک ننھے ہو رہو جیسے ننھی دوب
پیڑ بڑے گر جائیں گے دوب خوب کی خوب

(نانک)

ان چند نمونوں کے مطالعہ سے غالب تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ کبیر، نانک اور تلسی داس دراصل اس آریائی ردعمل کے نمائندہ ہیں جس کا سب سے بڑا علمبردار شنکر اچاریہ تھا۔ بدھ کی تقلید میں ان بزرگوں نے بھی برے اعمال کے مقابلے میں اچھے اعمال کو سراہا اور اخلاقی نظم و ضبط پر خاصا زور دیا۔ مزید برآں بدھ ہی کی طرح انھوں نے بھی ذات پات کے تصور کی نفی کی بلکہ ان میں سے بعض نے تو مذاہب کے فرق کو بھی ختم کرنے کی کوشش کی۔ مگر اس سلسلے کا اہم ترین نکتہ یہ ہے کہ بدھ مت اور بھگتی تحریک کی مماثلت کا باب یہاں ختم ہو جاتا ہے کیونکہ بھگتی تحریک نے خدا کے تصور کو رائج کیا جو بدھ مت کے لیے قابل قبول نہیں تھا بلکہ اس تحریک نے تو شخصی خدا سے محبت کا سبق پڑھایا جو بدھ مت کے نظریے کے بالکل منافی تھا چنانچہ بھگتی تحریک میں خدا اور انسان کا باہمی تعلق شخصی سطح پر ابھر آیا اور اس نے کبھی تو مالک اور خادم اور کبھی عاشق اور معشوق کے تعلق کی صورت اختیار کر لی۔ کبیر، نانک اور تلسی داس کے ہاں یہ تعلق زیادہ تر مالک اور خادم کا تعلق تھا لیکن بھگتی تحریک کے بعض دوسرے نام لیواؤں نے عاشق اور معشوق کے تعلق کو ابھارا۔ پہلی صورت میں جو ادب پیدا ہوا ایک شعوری مقصد کے تابع ہو کر اس لطافت اور شگفتگی سے محروم ہو گیا جو دوسری صورت کے ادب میں عام طور سے پیدا ہو گئی۔

ادب کی یہ دوسری صورت بھگتی تحریک کے اصل مزاج سے قریب تر بھی ہے۔ یہ کرشن اور رادھا کے معاشقے سے متعلق ہے اور اس کے تحت جو ادب تخلیق ہوا ہے نسبتاً زیادہ لطیف، شیریں اور جذبات انگیز ہے۔ اس تحریک کے علمبردار شعرا میں میرا بائی، ودیا پتی، سورداس، چنڈی داس، رسکھان، نام دیو، پرمانند داس، نرسی مہتا اور اتل وغیرہ کے نام خاصے مشہور ہیں۔

بھگتی تحریک کے تحت ادب کی یہ صورت کرشن اور رادھا کے معاشقے کو متعدد زاویوں سے پیش

کرنے کی ایک کاوش تھی۔ کرشن ایک چرواہا تھا اور رادھا ایک بیاہتا شہزادی تھی۔ اعلان کی محبت میں عقل اور سماج سے کہیں زیادہ فراق، دوری اور مفارقت کی اہمیت تھی۔ پھر جہاں میں کے سامنے آتے تھے دونوں کہانی کا وہ پہلو زیادہ نمایاں ہوتا تھا جسے "منتر" کا نام ملا ہے اور جو دراصل مرد اور عورت کی جنسی محبت کے والہانہ پن اور شدت کو اجاگر کرتا ہے۔ "منتر" میں جنسی ملاپ کی ساری علامتیں موجود ہیں۔ دوسرا پہلو لِنگ اور شیو سے متعلق ہے اور اس کی جنسی علامتوں کے بارے میں کچھ زیادہ کہنے سننے کی گنجائش نہیں۔ کنول اور شرنگ کی پوجا کا رجحان اس کی اپنی طرح علامتی کرتا ہے۔ دراصل وشنو بھگتی تحریک میں جنسی پہلو کو نمایاں کرنے کی اس روش کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ ہندوستان ایک زرخیز خطہ تھا اور یہاں وہی علامتیں رائج ہو سکتی تھیں جو زرخیزی اور پیدائش سے متعلق تھیں۔ خود کرشن کا رنگ نیلا ہے اور نیلا رنگ آکاش کا ہے۔ دوسری طرف رادھا میں مور کا رقص، کرشن کی بانسری اور آبِ جو کی لپک ہے اور یہ ساری باتیں زمین سے متعلق ہیں۔ پھر خود رادھا کا رنگ بھی تو زمین کا رنگ ہے۔ گویا کرشن اور رادھا کا ملاپ آسمان اور زمین کا ملاپ ہے۔ آسمان سے سورج کی روشنی بھی آتی ہے اور بارش کی رحمت بھی اور انہی دو چیزوں پر ہندوستان کی زراعت کا ہمیشہ سے انحصار رہا ہے، چنانچہ کرشن اور رادھا، آسمان اور زمین کے اس ملاپ میں زرخیزی کا پہلو ہی سب سے نمایاں پہلو ہے؛

دراصل کرشن اور رادھا کی کہانی نیز شیو اور شکتی کی پوجا کا تصور براہِ راست ہندوستان کی قدیم ارضی تہذیب کی پیداوار تھا اور اس لیے اس میں جسم، جنگل اور خوف کے عناصر کی فراوانی تھی لیکن بھگتی تحریک کے تحت جو ادب پیدا ہوا، محض ارضی تہذیب کا عکاس نہیں تھا۔ ارضی تہذیب تو زمین سے کسی وابستہ البتہ ہوتی ہے کہ جب تک باہر سے کوئی "قوت" آ کر اسے متحرک نہ کرے اس میں لطافت اور رفعت پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔ ہندوستان کی ارضی تہذیب کے لیے یہ فعال قوت آریاؤں اور ان کے بعد مسلمانوں کی یلغار نے مہیا کی اور یوں بھگتی تحریک کے ذریعے ہندوستانی جسم نے خود کو اوپر اٹھایا۔ کرشن اور رادھا کی روایت کے تحت عمل کی شاعری کا طرۂ امتیاز یہی تھا۔

بھگتی تحریک کے تحت ہندوستان کی دیسی بھاشاؤں کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ اس تحریک کے نام لیوا

لہ "دھرتی پوجا کی ایک مثال" از مصنف (ادبی دنیا شمارہ سوم دورِ پنجم)

عوام ہی کی زبان میں ان کو مخاطب کرنا چاہتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے سنسکرت کے بجائے ہندی، بنگالی، گجراتی، مرہٹی اور تامل وغیرہ میں ایسے گیت لکھے جو عوام کے دھڑکتے ہوئے دلوں سے ہم آہنگ تھے۔ ان میں سے سورداس اور میرا بائی نے ہندی میں، رام دیو اور تکارام نے مرہٹی میں، نرسی اور پریمانند نے گجراتی میں، ودیاپتی، گوبند داس اور چنڈی داس نے بنگالی میں اور اندال اور نملوار نے تامل میں گیت لکھے۔ یہ گیت ہندوستانی مزاج کے پوری طرح عکاس تھے:

اے ماتا! رام نے اپنے سارے گن میری آتما کو دان کر دیے ہیں اور میں نے ان
گنوں کو گا گا کر رام کیا ہے۔
اس کے پریم کے بان نے میرے تن کو چھید دیا ہے ماتا!
جب یہ تیر مجھے لگا تو مجھے خبر بھی نہ ہوئی۔ پر اب مجھ سے یہ سہا بھی نہیں
جاتا اے ماتا!
میں نے جادو ٹونے، دوا دارو سب کچھ کیا۔ پر یہ پیڑ تو جاتی ہی نہیں
کوئی ہے جو میرا علاج کرے؟ ماتا میرا دکھ بڑا گہرا ہے۔
اے رام! تو مجھ سے اتنا قریب ہے تو جلدی سے آ کیوں نہیں جاتا؟
تیرا کہنا ہے کہ رام نے جو کیلاش کو فتح کرنے والا ہے، میرے تن کی ساری آگ
کو ٹھنڈا کر دیا ہے ماتا!
کنول ایسے نینوں والے نے میری آتما کو اپنے گنوں میں جکڑ ہی تو لیا ہے!
(میرا بائی)

جنم سے لے کر اب تک میں نے اس کی سندرتا کا نظارہ کیا ہے۔
پر میری آنکھیں ابھی تک بھوکی ہیں
لاکھوں برس سے میرا دل اس سے چمٹا ہوا ہے۔
پر یہ ہردے اسی طرح پیاسا ہے!

(ودیاپتی)

اب تک آئی نہیں ہے رادھے، سوچ کی ہے یہ بات
اُدھو
بیت چلی ہے رات
شرمیلی، نرمل سی ندی وہ آئی وہ آئی
اچھا گر وہ سپنے میں تو ڈر سے نہیں گھبرائی
تیرے من میں کون سی کشتی مجھ کو یہاں تک لائی
وِدیاپتی یہ بات سمجھائیں پریم کی کشتی بھائی
پریم کی کشتی لائی یہاں تک پریم کی ہے کیا بات
اُدھو
پریم کی ہے کیا بات

ودیاپتی (ترجمہ میراجی)

تنہا سب سے دُور اکیلی
دُکھیا دل سے کرے ہے ۔ میٹھی
رادھا ......

بات نہیں وہ سنتی کسی کی
اپنی ہی سوچوں میں ڈوبی
رادھا ......

تو وہ اس نے جوڑا کھولا
جب کالے بالوں کو دیکھا
اب دیکھیں آکاش کو رادھا
کون گھٹا سے کچھ نہ بولی
کس نے منہ سے بات اُدھوری

کاندھوں پر گیسو لٹکائے
دل میں دھیان کسی کا لائے
اور اس نے بازو پھیلائے
لیکن کس کی سمجھ میں آئے
ایک پہیلی کون بجھائے؟

موری گردن نیلی کالی   درنگ وہ دیکھتی جاتے
آؤ اس کا بھید بتائیں
آؤ پہیلی ہم ہی بجھائیں
ہم نے اس باتوں سے جانا   دھیان لیے ہے شیام سندر کا
رادھا ....

چنڈی داس (ترجمہ میراجی)

متفرق اشعار

۔ پردیسی کی پریت کو سب کوئی پہچانے
اور گن وا میں ایک ہے رہے نرنگ انجانے

۔ آجا پیارے نین میں پلک ڈھانپ توہے لوں
نا میں دیکھوں اور کو، نا توہے دیکھن دوں

۔ پیتم پتیاں تب لکھوں جے تم بسو بدیس
تن میں، من میں، نین میں، تاکو کیا سندیس

۔ کاگا سب تن کھائیو چن چن کھائیو ماس
دو نیناں مت کھائیو پیا ملن کی آس

۔ آج چندرما دوج ہے جگ چتوت چہوں اور
ہرت اور دواستر کے نین بسے اک ٹھور

؎ پریتم تم مت جانیو، تم بچھڑیں سوئی چین
آئے بن کی لاکڑی سلگت ہوں دن رین

؎ کاگا نین نکاس دوں جو پیا پاس لے جائے
پہلے درش دکھائے کے پیچھے لیجیو کھائے

بھگتی تحریک کی شاعری پر ایک اجمالی نظر ڈالیں تو اس کے چند ایک بنیادی اوصاف ابھرے ہوئے دکھائی دیں گے۔ مثلاً ایک یہ کہ اس میں جنگل کی سی گہرائی ہے اور اسی لیے اس کی فضا نیم تاریک نیم شعوری اور والہانہ ہے۔ دوسرا یہ کہ جنگل کے اثرات کے تحت اس شاعری نے بالعموم عورت کی طرف سے اظہارِ جذبات کی صورت اختیار کی ہے — ہندوستانی معاشرہ مزاجاً مادری ہے اس لیے یہ قطعاً غیر متوقع نہیں کہ جب اس نے اپنے اصل مزاج کو شعر کے سانچے میں ڈھالا تو اس میں ایک حد تک نسوانیت سرایت کر گئی۔ چنانچہ بھگتی تحریک کی شاعری بحیثیت مجموعی عورت کی آواز ہے اور اس میں جہاں کہیں مرد کی آواز ابھری ہے اس پر بھی نسوانیت، لہجے کی نغمگیت اور جذبے سے ہم آہنگ ہونے کا رجحان غالب ہے۔ پھر اس شاعری میں جسم اور اس کے تقاضوں کو بھی بڑی اہمیت ملی ہے اور اگرچہ محبت اور بھگتی کے جذبے نے برہنہ جسم کو ایک نقاب سا اوڑھا دیا ہے تاہم انتہائی جذب کی حالت میں جسم اور اس کے تقاضے برہنہ ہو کر سامنے آ گئے ہیں مثلاً مندرجہ بالا میرا بائی کے گیت میں پریم کے بان کا میرا بائی کے بدن کو چھید دینا علم النفس کے ماہرین کے لیے ایک لمحۂ فکریہ مہیا کرتا ہے۔ بھگتی تحریک کی اس شاعری میں سوچ کا عنصر کمزور ہے اور جہاں کہیں ابھرا ہے اس نے فوراً ضرب الامثال کی صورت اختیار کر لی ہے گویا یہاں کے انفرادی عمل کے بجائے سماج کی سوچ کے اجتماعی عمل کو اہمیت ملی ہے۔ ضرب الامثال سماج کے اس تجربے کی مختصر ترین صورت ہے جو اس

---

۱ "The Forest Like a Tree has Maternal Significance" - Jung (Symbols of Transformation P.274)

نے متعدد مشاہدات کے بعد حاصل کیا ہے۔ سوسائٹی اپنے اس تجربے کو ایک خاص سانچے میں ڈھال کر افراد کے حوالے کر دیتی ہے اور افراد اسے ایک مقدس اثاثہ قرار دے کر آئندہ نسلوں کو منتقل کر دیتے ہیں۔ بھگتی تحریک کی شاعری اس سماج کی پیداوار ہے جو بیرونی اثرات کے کمزور ہوتے ہی اپنے سماجی کل کے روپ میں ابھر آیا تھا اس لیے لامحالہ اس میں سوسائٹی کی آواز نمایاں اور فرد کی آواز معدوم ہے۔ جنگل کا معاشرہ ایک مشینی کل سے مشابہ ہے اور اس میں افراد پرزوں کی طرح مشین میں فٹ ہوتے ہیں اور مشین کے گمبھیر شور میں اپنی نحیف سی منفرد آوازوں کو ختم کر دیتے ہیں۔ ہندوستانی معاشرہ مزاجاً جنگل کا معاشرہ ہے اس لیے جب بھگتی تحریک کے زیر اثر اس معاشرے کو اظہار کا موقعہ ملا تو اس میں کل کی آواز نسبتاً اونچی ابھری سنائی دی۔ یہ آواز ان ضرب الامثال کی صورت میں ابھری جن کی بھگتی تحریک کی شاعری میں فراوانی ہے اور جو آج بھی ہندوستانی معاشرے پر منطبق ہیں۔

بھگتی تحریک کے زیر اثر دیسی بھاشاؤں کے ادب کا فروغ بارھویں صدی سے سترھویں صدی تک جاری رہا لیکن جب ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب نے وفات پائی تو مرکزی حکومت کے کمزور پڑتے ہی ہندوستان میں جنگل کا قانون ایک بار پھر سطح پر آ گیا؛ چنانچہ مرکز میں ایک برائے نام سی مغل حکومت تو قائم رہی لیکن ملک میں چھوٹی چھوٹی متعدد حکومتیں قائم ہو گئیں۔ انتشار اور طوائف الملوکی کی اس فضا نے بطرف دیسی بھاشاؤں کے ادب کو بلکہ دوسرے ثقافتی مظاہر کو بھی نقصان پہنچایا۔ ہندوستان میں اٹھارویں صدی بے یقینی، خانہ جنگی، بد نظمی اور ثقافتی انحطاط کا دور تھا۔ فضا پر گہری افسردگی کی چھاپ ثبت تھی۔ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں نے مغل سلطنت کی بنیادوں کو متزلزل کر دیا تھا اور روہیلہ سرداروں نے شاہ عالم ثانی کو اندھا کر کے مغل سلطنت کا رہا سہا وقار بھی خاک میں ملا دیا تھا۔ ان حالات میں ہندوستانی معاشرے نے اپنی تہذیب کے بعض کی طرف مراجعت کی یعنی جمالی لذت کے حصول کا خالص روحانی جذبہ سطح پر آ گیا؛ چنانچہ قماربازی، شراب نوشی اور حسن پرستی کو زبردست تحریک ملی۔ لکھنؤ کی تہذیب نے تو بالخصوص اس کا ابھار دیکھا؛ اخلاقی قدریں گویا حرف غلط کی طرح مٹ گئیں اور آسمانی آنکھوں سے اوجھل ہو گیا۔ اس صورت حال کا اثر دیسی بھاشاؤں کے اس دور کے ادب میں عام طور سے ملتا ہے۔ مثلاً تلگو اور گجراتی تو ادبی لحاظ سے بانجھ ہو کر رہ گئیں۔ بنگالی اور ہندی میں تصنع نے ادبی تخلیق کے سوتے خشک کر دیے۔ دوہرے منظر عام ہوتے چلے گئے۔ اردو شاعری پر بھی تصنع کی چھاپ ثبت ہوئی اور امرد پرستی، طوائف پرستی، گھسی پٹی منقول تراکیب کا استعمال

کرنے میں کسی کو فروغ دینے اور گھسے پٹے خیالات کو دہرائے چلے جانے کا رواج عام ہو گیا۔ تاہم چونکہ فارسی کے اثرات کے تحت اردو میں غزل نسبتاً زیادہ تھی اس لیے اردو نے تو اس دور میں غزل ایسی صنف کے چند بہت اچھے شاعر پیدا کر لیے لیکن اسی دور کی دوسری ہندوستانی زبانوں پر جمود کی کیفیت بدستور مسلط رہی۔

ثقافتی لحاظ سے اٹھارویں صدی کا ہندوستان ہر طرح کی فضا کا علمبردار تھا لیکن داخلی سطح پر حبس اور سکوت کی یہ فضا ایک نئے طوفان کی آمد کا پتہ دے رہی تھی۔ ہندوستانی تہذیب کے تالاب میں وقتاً فوقتاً باہر سے جو کنکر گرے اس سے لہریں تو پیدا ہوئی تھیں لیکن اب اس تالاب کی سطح ایک بار پھر لہروں سے ناآشنا ہو گئی تھی اور ایک نئے کنکر کی آمد کی منتظر تھی۔ انیسویں صدی کے آغاز ہی میں یہ کنکر انگریزی تہذیب کی صورت میں آ گرا اور اس سے وہ لہریں پیدا ہوئیں جن کی گونج سارے انیسویں صدی میں سنائی دیتی رہی یہ گونج آج بھی اس برصغیر پر مسلط ہے۔

ثقافتی لحاظ سے انیسویں صدی کا ہندوستان ہیجان کی فضا کا علمبردار تھا اور اس میں ثقافتی، مذہبی اور سیاسی ہیجان کے شواہد عام طور سے ملتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ سارا ہیجان مغربی تہذیب سے بالواسطہ یا بلاواسطہ منسلک ضرور تھا۔ بحیثیت مجموعی انیسویں صدی کا ہندوستان ایک متحرک ذہن کی آماجگاہ تھا۔ یہ تحرک ۱۸۰۰ء کے لگ بھگ شروع ہوا جب لارڈ ولزلی نے فورٹ ولیم کالج کی بنیاد رکھی پھر ۱۸۱۷ء میں ہندو کالج وجود میں آیا اور یوں ہندوستانیوں کے لیے انگریزی زبان کی تحصیل ممکن ہو گئی۔ ۱۸۲۸ء میں راجہ رام موہن رائے نے برہمو سماج کی بنیاد رکھی۔ یہ تحریک ایک خالص آریائی رد عمل تھا اور اس نقطے سے پوری طرح ہم آہنگ تھا جو انگریزی زبان اور تہذیب کی آمد سے پیدا ہو گئی تھی۔ مسلمانوں کو سیاسی اور مذہبی طور پر متحرک کرنے والے سید احمد بریلوی، ان کے ساتھی مولانا اسمٰعیل دہلوی، مولوی کرامت علی جونپوری اور دوسرے علما شامل تھے۔ پھر انیسویں صدی کے نصف آخر میں سرسید احمد خاں کی تحریک شروع ہوئی جس نے مسلمانوں کی بےحسی کو توڑنے کا ایک اہم فریضہ سرانجام دیا۔ آریہ سماج کی بنیاد ۱۸۷۵ء میں رکھی گئی اس کے بانی سوامی دیانند سرسوتی تھے۔ احمدیہ تحریک بھی انیسویں صدی ہی کی پیداوار ہے اور سوامی وویکانند نے بھی اسی صدی کے بالکل آخر میں فلسفہ ویدانت کو ایک نئے رنگ میں پیش کیا۔ ۱۸۸۵ء میں انڈین نیشنل کانگرس وجود میں آئی اور یوں سیاسی بیداری کا ایک نئی طرح آغاز ہو گیا۔ اس سب کے پس پشت انگریزی تہذیب اور سیاسی غلبے کے خلاف ہندوستانیوں کا وہ رد عمل بھی تھا جو سیاسی سطح پر ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی صورت

میں اور ثقافتی سطح پر اودھ پنچ کے تیکھے اور ترش لہجے کی شکل میں منظر عام پر آ گیا۔ اس کے ساتھ ساتھ اگر یہ بھی ملحوظ رہے کہ چھاپہ خانہ کا رواج، تعلیم کی فراوانی، فاصلوں کو کم کرنے کے اقدامات خصوصاً ریل، ڈاک اور تار، دیہات سے شہر کی طرف آبادی کے انتقال نے فضا میں بے پناہ تحرک کو جنم دیا تھا تو انیسویں صدی کی ہیجان اور تلاطم فضا کا اندازہ کرنا کچھ ایسا مشکل نہیں ہوگا۔

بنگال کی اس فضا نے ادب پر بھی گہرے اثرات مرتسم کیے۔ انگریزی تہذیب سے قریب تر ہونے کے باعث بنگالیوں نے بنگالی ادب کو انگریزی ادب کے مزاج سے ہم آہنگ کرنے کے سلسلے میں پہلا قدم اٹھایا اور یوں بنگالی ادب کو وہ فروغ حاصل ہوا جو ہندوستان کی دیسی بھاشاؤں کو کافی وقت کے بعد نصیب ہوا۔ انیسویں صدی کے بنگالی ادب نے مائیکل مدھو سودن دت، گریش چندر گھوش، بنکم چندر چیٹر جی اور رمیش چندر دت ایسے لکھنے والے پیدا کیے جنھوں نے بنگالی زبان کو ہندوستانی بھاشاؤں میں ایک ممتاز مقام پر فائز کر دیا لیکن یہ خیال کہ انیسویں صدی میں صرف بنگالی زبان نے ترقی کی اور دوسری ہندوستانی زبانوں پر جمود مسلط رہا، بالکل غلط ہے۔ فی الواقعہ مغربی تہذیب اور ادب کی یلغار نے ساری ہندوستانی زبانوں کے ادب کو متحرک کر دیا تھا۔ ان میں سے اردو نے کہ بنگالی کے مقابلے میں اس کا دائرۂ عمل بھی زیادہ وسیع تھا، بہت ترقی کی۔ انیسویں صدی کے اردو ادب میں آتش، شیفتہ، مومن، غالب، ذوق، محسن کاکوروی، ناسخ، حالی، شرر، اکبر، شبلی، سرشار اور دوسرے بیسیوں شعرا، محققین اور نثار ہوئے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو ادب پر بنگالی کے مقابلے میں انگریزی اثرات کافی دیر بعد مرتسم ہوئے مگر اس کے باوجود اردو ادب نے جو ترقی کی، حیرت انگیز اور قابلِ فخر ہے۔

اٹھارویں صدی میں اردو شاعری نے زیادہ تر غزل کو اظہار ذات کا وسیلہ بنایا تھا لیکن اسے زیادہ فروغ انیسویں صدی ہی میں ملا۔ غزل، بنیادی طور پر ایک ایسی صنف ہے جو جذبے سے وابستگی کے باوجود نئی روشنی کے ہر پیکر کو اپنی انگلی سے نکلنے سے بچاتی ہے چنانچہ انیسویں صدی کی وہ فضا جس میں تحرک کی حیثیت میں نئی روشنی کا ایک پہلو بھی نظر آنے لگا تھا، غزل کے فروغ اور ارتقا کے لیے نہایت موزوں تھی اور اردو غزل نے اس سے پورا پورا فائدہ اٹھایا۔ لیکن انیسویں صدی کے تاریخی آخر تک آتے آتے فضا کا تحرک اس قدر شدت اختیار کر گیا اور اس کے تغیر میں ادوار اس قدر ہنگامہ خیز ہو گئے کہ وہ غزل کو اظہار ذات کے لیے ناکافی سمجھنے لگے۔ غالب نے اس بات کو سب سے پہلے محسوس کیا اور غالب کے بعد نظم کا دور

فروغ شروع ہوا جو ترقی پسند تحریک تک جاری رہا۔ دراصل نظم زمانے کی اس نئی متحرک فضا سے پوری طرح ہم آہنگ تھی اور ذہنی اضطراب، ہلچل اور انفرادیت کے ہیجان کو نسبتاً آسانی سے خود میں جذب کر سکتی تھی۔ اردو شاعری میں بیسویں صدی کے آغاز سے جو دور شروع ہوا، نظم کے فروغ کے لیے بہت سازگار تھا۔ اس زمانے کے ہندوستان کو دو عظیم جنگوں اور اقتصادی بحران کے علاوہ حصول آزادی کی ایک طویل کشمکش سے بھی گزرنا پڑا اور ان تمام باتوں نے فضا میں وہ تموج اور کردار میں وہ انفرادیت پیدا کی جس کا بھرپور اظہار نظم ہی میں ممکن ہے۔ بحیثیت مجموعی اردو شاعری نے اپنے آغاز سے لے کر اب تک ہندوستانی مزاج کے تین اہم پہلوؤں کو پیش کیا ہے۔ اس کا ایک پہلو تو وہ تھا جو گیت کی فضا سے ہم آہنگ تھا اور جس نے بھگتی تحریک کے نسوانی لہجے کو اپنایا، دوسرا پہلو وہ تھا جس کے تحت اس نے نسوانی لہجے کے پس منظر میں ایک نئی شیریں آواز کو پیش کیا، مراد ہے غزل کے لہجے سے، مگر تیسرا پہلو وہ ہے جس میں پہلی بار پس منظر کی فضا سامنے آتی ہے تاہم جس نے ذہن اور شعور کی بیداری کے باعث خود کو ایک گمبھیر اور منفرد آواز کی صورت میں پیش کر دیا ہے۔ مراد ہے نظم کے منفرد اور متحرک لہجے سے ہم آہنگ ہے۔ اردو شاعری کی کہانی لہجے کے انہی تین رخوں کی کہانی ہے۔

اُردو شاعری کا مِزاج

آغاز

اُردو شاعری کے مزاج سے آشنا ہونے کے لیے اس برِصغیر کے سارے ثقافتی اور تہذیبی
پس منظر کو (جو پچھلے باب میں پیش کیا جا چکا ہے) ملحوظ رکھنے کی ضرورت ہے۔ یہ اس لیے کہ شعر
کا مزاج دراصل دھرتی کے مزاج سے تشکیل پذیر ہوتا ہے پھر دھرتی کے مزاج کے بھی دو رخ ہیں۔
ایک وہ جو اس کے بنیادی اوصاف سے عبارت ہے اور جس میں اس کی باس، ذائقہ، خنکی یا گرمی
از خود منتقل ہوتی اور ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ دوسرا وہ رخ جو بیرونی اثرات کے تحت ابھرتا ہے
اور دھرتی کے مزاج میں ایک نئی سطح کا اضافہ کر دیتا ہے۔ کسی ملک کی شاعری نہ صرف دھرتی کے بنیادی
اوصاف کی عکاس ہوتی ہے بلکہ باہر سے آئی ہوئی کروٹوں کو بھی خود میں سمو لیتی ہے۔ اُردو شاعری کو
جب اس برصغیر کے تہذیبی اور ثقافتی پس منظر میں رکھ کر دیکھیں تو اس میں دھرتی اور جنگل کے گہرے اثرات
ہی نظر نہیں آتے بلکہ وہ تمام عناصر بھی دکھائی دیتے ہیں جو باہر سے آئے اور جن کے باعث اس دھرتی
کے کلچر میں گہرائی اور وسعت پیدا ہوئی۔ بنیادی طور پر ہندوستانی معاشرہ مادری نظام کا علمبردار تھا
لیکن جیسے جیسے پدری اسلوبِ حیات کے علمبردار قبائل اس میں ضم ہوتے گئے خود اس کے اندر بھی تنوع
کی لہریں پیدا ہوتی چلی گئیں۔ یہ تنوع تین واضح کروٹوں میں منظرِ عام پر آیا اور اس نے اپنے اظہار کے لیے
تین مختلف اصنافِ شعر کو سہارا لیا۔ مثلاً تنوع کی پہلی صورت بُت پرستی کا عمل تھا۔ اس عمل نے خود کو
گیت اور گیت نما شاعری میں ظاہر کیا۔ تنوع کی دوسری صورت انفرادیت کی نمو کا عمل تھا اور اس نے خود
کو غزل ایسی صنف میں ظاہر کیا جو فرد اور کل کے مابین ذہن کے موقع پر جنم لیتی ہے۔ تنوع کی تیسری
صورت تحریک اور انفرادیت کے پوری طرح وجود میں آنے پر نمودار ہوئی اور اس نے اپنے اظہار کے لیے
نظم کے حربے کو استعمال کیا۔ گویا یہ تینوں اصنافِ شعر یعنی گیت، غزل اور نظم نہ صرف اُردو شاعری کے

تدریجی ارتقا کو پیش کرتی ہیں بلکہ اس برِ صغیر کے ثقافتی اور تہذیبی ارتقا کی بھی غماز ہیں۔

ہر چند اردو شاعری میں گیت، غزل اور نظم کے علاوہ بھی بے شمار اصنافِ شعر رائج ہیں تاہم بنیادی حیثیت مندرجہ بالا تین اصناف ہی کو حاصل ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے کہا جائے کہ بنیادی رنگ صرف چند ایک ہیں اور دیگر رنگوں کی کثرت اور تنوع نظر آتا ہے، محض بنیادی رنگوں کی آمیزش کی پیداوار ہے یا ہندوستانی معاشرے کے پیشِ نظر یہ کہا جائے کہ اس میں بنیادی ذاتیں چار ہیں۔ باقی ذاتیں محض ان چار ذاتوں کے میل جول سے وجود میں آئی ہیں۔ اردو شاعری بھی بنیادی طور پر گیت، غزل اور نظم ہی پر مشتمل ہے کہ یہ تینوں اصناف نہ صرف انسانی سائیکی[1] کے تدریجی ارتقا کو پیش کرتی ہیں بلکہ ہندوستان کی ثقافتی اور تہذیبی زندگی کے تدریجی ارتقا کی بھی غماز ہیں۔ باقی اصناف انہی بنیادی اصناف کے امتزاج سے وجود میں آئی ہیں۔ چنانچہ اردو شاعری کے مزاج سے آشنا ہونے کے لیے ان تین بنیادی اصناف کا تجزیہ اور جائزہ ہی کافی ہے۔

---

۱ Psyche

اُردو گیت

گیت مزاجاً نسوانیت کے خلاقی اظہار کی ایک صورت ہے۔ ثقافتی لحاظ سے اس کا نسوانیت گہرا تعلق زمین سے ہے اور زمین عورت سے مشابہ ہے۔ وہ عورت ہی کی طرح "روح" کو ایک ارضی جسم عطا کرتی ہے اور زندگی کی بقا اس کا عظیم ترین مقصد ہے مگر اس مقصد کی تکمیل کے لیے خود زمین کو آسمان کی ضرورت ہے۔ آسمان سے صورت وہ بارش کی نازل ہوتی ہے جس پر زمین کی روئیدگی کا دارومدار ہے بلکہ وہ روشنی بھی جسے اپنے اندر جذب کر کے وہ گویا تخلیق کے عمل میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ مزاجاً زمین متلون اور تغیر پذیر ہے اور ہر نئے موسم سے ایک نیا لباس مستعار لیتی ہے۔ دوسری طرف آسمان خود کو روشنی سے ظاہر کرتا ہے جب آسمان اور زمین ملتے ہیں اور روشنی خود کو زمین میں جذب کر دیتی ہے تو اس کے نتیجے میں زمین زرخیز ہو جاتی ہے۔ لیکن دیکھیں تو رات زمین کے ایک حصے کے لیے فراق اور منفرقت کا دور ہے جب کہ دن وصال اور ملن کی ایک صورت ہے۔ زمین کی متلون مزاجی کی سب سے بڑی علامت رنگ و بو کی دلربا آرائش ہے جو سدا ایک ہی حالت میں نظر نہیں آتی۔ خود عورت نے تنوع، رنگینی اور تلون کی صفات براہ راست زمین سے حاصل کی ہیں۔ پھر جس طرح زمین آسمان کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اور اس کا منظر بیل اپنے رنگ اور بس کی مدد سے تتلیوں اور بھونروں کو اپنی طرف کھینچتا ہے یعنی عورت بھی بناؤ سنگھار سے مرد (آسمان) کو سدا اپنی طرف مائل کرتی رہتی ہے۔

عورت نے مرد کو اپنی طرف ملتفت کرنے کے لیے جو طریق اختیار کیا ہے اسے عورت کے جادو کا نام ملا ہے۔ جادو سے مراد یہی ہے کہ کوئی ایسی کیفیت وجود میں آ گئی ہے جس سے فریقِ ثانی کی تمام مدافعتی قوتوں کو سلب کر لیا ہے۔ اس جادو کو زیادہ فعال بنانے کے لیے عورت نے فطرت کی تمام جہات کو متاثر کیا ہے۔ مثلاً بصر کیلئے رنگوں اور تیز خوشبوؤں کے استعمال سے اس نے عطر کی

باصرہ اور شامہ کو تسکین بہم پہنچاتی ہے اور اپنی آواز کے توسط سے اس کی سماعت کو۔ گیت میں عورت کے اسی جادو کا پرتو ملتا ہے۔ گویا گیت میں عورت کی ساری نسوانیت سمٹ کر یکجا ہو گئی ہے۔ اس کا حسن، آواز، جسم کا لوچ، یہ تمام پہلو گیت میں یکجا ہو گئے ہیں۔ تاہم یہ بات قابل غور ہے کہ گیت میں سامعہ کا پہلو نسبتاً زیادہ اجاگر ہوا ہے اور یہ اس لیے کہ گیت میں لے، انتخاب اور جھنکار کا براہ راست تعلق سماعت سے ہے۔ نمو حیات کے بارے میں بھی یہ قیاس کہ پہلے روشنی نمودار ہوئی جس کے لیے بصارت کو متحرک کیا گیا، اس قدر قرین قیاس نہیں جتنا یہ خیال کہ پہلے موسیقی وجود میں آئی جسے گرفت میں لینے کے لیے سب سے پہلے سامعہ کو متحرک کیا گیا، چنانچہ ہندو علم الاصنام میں برہما کی محبوبہ سرسوتی نغماتی زیر و بم کی مدد سے کائنات کی تخلیق کرتی ہے۔ اس خیال کی سچائی کا ثبوت انسانی زندگی میں بھی ملتا ہے۔ بچہ جب پیدا ہوتا ہے تو اس کی سب سے پہلے سامعہ متحرک ہوتی ہے اور وہ دیکھنے اور چھونے سے بہت پہلے سننے کی کوشش کرتا ہے۔ خود جنگل آوازوں کا مسکن ہے اور جنگل یا زمین سے وابستہ تہذیب سامعہ کے مدارج سے گزر رہی ہوتی ہے جب یہ تہذیب جنگل سے نکل کر کھلی فضا میں آتی ہے تو اس کی بصارت برانگیختہ ہو جاتی ہے — گیت زمین اور جنگل کی پیداوار ہے۔ اس لیے یہ سب سے پہلے اور سب سے زیادہ سامعہ کو متحرک کرتی ہے۔ اسی لیے گیت براہ راست موسیقی سے ہم آہنگ ہے۔ رقص اس کا ایک ثانوی پہلو ہے اور یہ عورت کی مرد کے لیے والہانہ محبت کا اظہار ہے۔ بنیادی طور پر گیت میں مرد مخاطب اور معشوق ہے اور عورت ایک عاشق زار۔ پھر چونکہ گیت عورت کی طرف سے اظہار محبت کی ایک صورت ہے اس لیے اس میں سوچ اور تخیل کا عنصر نسبتاً بہت کم ہے۔ اس کی جگہ ایک والہانہ جذبے نے لے لی ہے۔ فی الواقعہ گیت عورت کے جسم کی پکار ہے اور اسی لیے اس میں نہ صرف جذبات کی فراوانی ہے بلکہ یہ کسی مثالی یا تخیلی محبوب کے بجائے ایک گوشت پوست کے بت کو اپنی نگاہ کا مرکز بناتا ہے۔

مبادا کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ گیت عورت کے جسم کا اظہار نہیں بلکہ اس کی پکار ہے اور پکار اس وقت وجود میں آتی ہے جب باہر کے جسم کو کوئی چرکا لگتا ہے۔ ایک ایسے ٹھہرے ہوئے معاشرے میں جس پر جنگل کی فضا پوری

طرح مستعمل ہو؛ فرائیڈ لطیفے کا موضوع ہی نہیں بلکہ لطیفہ صرف اس وقت وجود میں آسکتا ہے جب باہر سے کوئی عنصر اس معاشرے میں داخل ہوتا اور اُسے زود حس کر دیتا ہے۔ بالکل ایسے ہی عورت کا جسم اُس لمحے سے آشنا ہوتا ہے جو گیت کی جان ہے جب کہ ایک وجود میں سے کوئی مسافر آتا ہے اور گرد و پیش کو آشنا کرتا ہے۔ بنیادی طور پر گیت اس محبت کا اظہار ہے جو مسافر کو دیکھتے ہی عورت کے دل میں پیدا ہوتی اور جو مسافر کے چلے جانے کے بعد ایک سوز دروں کی صورت اختیار کر گئی۔ گیت کا اصل مزاج فراق اور خلوت کی اسی آگ سے مرتب ہوتا ہے۔ کالیداس کی شکنتلا میں جب راجہ شکنتلا کو جنگل میں ملتا ہے، اس سے بیاہ رچاتا ہے، اس کے دل میں محبت اور رحم میں اپنا نطفہ چھوڑنے کے بعد واپس چلا جاتا اور شکنتلا کو بھول جاتا ہے تو شکنتلا کے دل میں جو کسک اور بے قراری جنم لیتی ہے، وہی گیت کا اصل موضوع ہے اور اسی ایک کیفیت کو ہر اچھے گیت میں محسوس کیا جا سکتا ہے جو اس کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔

گیت عورت کے جذبۂ آزادی کی پیداوار ہے، یہ اس وقت جنم لیتا ہے جب زمین سے چمٹی ہوئی عورت شعورِ ذات کی پہلی کروٹ سے آشنا ہوتی ہے اور تمام بندھنوں کو توڑ کر اپنے جنم کی تکمیل تک پہنچنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے لیکن تیاگ کا یہ عمل منفی انداز کا حامل نہیں، اس کا مقصد یہ ہرگز نہیں کہ جسم اور اس کے متعلقات سے "نجات" حاصل کی جائے جیسا کہ جوگ، ویدانت اور بدھ مت وغیرہ میں عام ہے۔ یہ تیاگ تو ایک ایسا مثبت عمل ہے جس میں مبتلا ہو کر عورت اپنے دیس کی دھرتی کو چھوڑنے اور اپنے پریتم کے دیس سے ایک نیا رشتہ استوار کرنے کی خواہش کرتی ہے گویا عورت کی بنیادی فطرت میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ اپنے منصب سے دست کش ہو کر تخلیق کے عمل سے ناآشنا ہو جاتی۔ وہ تو صرف اس محبت کے تحت جو اسے اپنے محبوب سے ملی ہے، اپنے میکے کو چھوڑنے کی خواہش کرتی ہے۔ گیت تیاگ کے اسی مثبت عمل کا ایک والہانہ اظہار ہے اور اسی لیے اس میں عورت کا ایک جمالیاتی جذبۂ آزادی اُبھر آتا ہے۔ چنانچہ محبت سے ناآشنا ایک دوشیزہ اور گرہست میں جکڑی ہوئی وہ عورت جو اپنے پی

لہ "اپنے گیان کی بات کہے سے رہتی کی"۔ [illegible]

کے دیس کا ایک ٹکڑا ہے — ان دونوں میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں۔ دونوں زمین کی فطرت کے تابع اور سماج کے کل کا ایک حصہ ہیں۔ لیکن ان دو ادوار کا وہ درمیانی مرحلہ جس میں عورت محبت کے ذائقے کو چکھتی اور اپنے دیس کو چھوڑ کر ایک نئے دیس کو سدھارنے کی خواہش کرتی ہے اور اصل آزادی کا وہ قیمتی وقفہ ہے جس نے گیت میں اپنا مکمل اظہار کیا ہے۔

گیت، عورت کے جذبۂ محبت کا اظہار ہے اور عورت سماج کے لیے ایک علامت کا درجہ رکھتی ہے۔ گیت نہ صرف اس معاشرے میں جنم لیتا ہے جس کی اساس مادری نظام پر قائم ہوتی ہے بلکہ قبائلی زندگی کے اس دور میں جنم لیتا ہے جب سوسائٹی اپنے بوجھل جسم میں روح کی پہلی کروٹ کو محسوس کرتی ہے یعنی شخصیت کی ابتدا بھی ہے گویا گیت سوسائٹی کے جذبۂ آزادی یا شخصیت کی ابتدائی صورت کو پیش کرتا ہے لیکن ابھی آزادی کی یہ کروٹ بطن مادر کے اندر ہے۔ تاحال اس نے ماں سے الگ ہو کر ایک نئے جسم کا روپ اختیار نہیں کیا۔ اگر ایسا ہو جائے تو زمین یا ماں سے منقطع ہو کر خود گیت کسی اور صنفِ شعر میں ڈھل جائے۔ گیت کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ ماں، زمین یا معاشرے کے بطن میں پیدا ہونے والی کروٹ کا مظہر ہوتا ہے۔ اسی لیے گیت میں زمین سے وابستگی بہت توانا ہے مثلاً گیت کی آواز میں دھرتی کی بہت سی دوسری آوازیں بھی شامل ہو جاتی ہیں جیسے پپیہے کی پکار، کوئل کی کوک، ندیا کا ترنم، بھنورے کی گنگن گنگن وغیرہ۔ اسی طرح محبوب کے دیس کی طرف جاتا ہوا بادل یا چاند، ندی کنارا، جنگل، پگڈنڈی، پھلواری یہ تمام چیزیں مل کر وہ پس منظر تیار کر دیتی ہیں جس پر محبت اپنے نقوش ابھارا کرتی ہے۔ اس فضا میں فطرت کا ترنم، رقص، باس اور چھوئی موئی کی سی کیفیت — یہ سب کچھ شامل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ جب دور سے آنے والی بنسی کی تان کو سن کر جو بنسی کی تان محبوب کا بلاوا ہے، عورت گیت گاتی ہے تو گویا ساری دھرتی فطرت، اپنے جادو کا تماشا دکھاتی اور رقص کرتی ہے۔ ہندو فلسفے میں دھرتی کے اسی جادو کو پرکرتی یا پیلا کا نام ملا ہے اور پرش کے لیے یہ ضروری قرار پایا ہے کہ وہ پرکرتی کے اس جادو سے باہر نکل آئے۔ گیت کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ اس میں پرکرتی کی فضا سے اوپر اٹھ کر محبوب کے آستانے تک پہنچنے کی آرزو جنم لیتی ہے اور اس خواہش کے احترام میں عورت اپنے پس منظر سمیت اوپر اٹھنے کی کوشش کرتی ہے۔ بہرحال گیت عورت اور سوسائٹی کے جذبۂ آزادی کا مظہر ہے اور یہ اس مرحلے میں جنم لیتا ہے جو تہذیب کے مختلف مدارج کو طے کرنے کے بعد روح کے تڑپنے سے پہلی بار آشنا ہوتا ہے۔

گیت محبت میں مبتلا ایک عورت کے دل کی پکار تو ہے لیکن جیسا کہ ہر صنفِ شعر کا تقاضا ہے، گیت میں بھی بعض اوقات تذکیر و تانیث سے بے اعتنائی کی روش ابھری ہے۔ اور بعض اوقات اس نے مرد کی طرف سے اظہارِ محبت کی بھی صورت اختیار کی ہے لیکن اس سے گیت کا بنیادی مزاج ہرگز تبدیل نہیں ہوا۔ کیوں کہ مرد کی طرف سے لکھے گئے گیت بھی نسوانیت کے لیے محبت کے ارضی پہلو اور سراپا نگاری کے ایک واضح میلان ہی کو سامنے لاتے ہیں۔ وہ میلان جس کے تحت جنت پرستی کے عمل کو توانائی حاصل ہوتی ہے۔ نیز جس میں سوز اور تپش کا وہ عنصر پیدا ہے جو مرد کی محبت کو تحریک عطا کرتا ہے اور جس کے تحت مرد اکثر اوقات ارضی مظاہر سے منقطع ہو کر عشق کی ماورائی کیفیات میں ڈوب جاتا ہے۔ گیت تو جنت پرستی کا ایک عمل ہے اور اس لیے اگر گیت مرد کی طرف سے بھی کہا جائے تو اس کے مزاج میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ جیسے مرد کے کردار کا ایک نسوانی رخ بھی ہوتا ہے جو اگر گیت میں اپنا اظہار کرے تو اس میں کوئی حرج بھی نہیں۔ اس سب کے باوجود گیت بنیادی طور پر عورت کے اظہارِ محبت کی ایک صورت ہے اور اس کے متعدد حلقوں میں مرد ہی مخاطب اور محبوب ہے۔

بحیثیت مجموعی گیت وہ جذبہ ہے جو جسم کے نغماتی زیر و بم پر رقص کرتا ہے۔ یہ جذبہ محبوب کے لمس سے بیدار ہوتا ہے لیکن اپنے اندرونی تلاطم کی مدد سے سبک اور لطیف ہو کر جسم کو بھی اظہار کے لیے لطیف اور سبک تر بنا دیتا ہے۔ یوں کہ جذبے کی حیثیت میں جسم بھی گاتا اور رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اسی لیے گیت میں جذبے کو نغمے اور رقص کی سنگت حاصل ہوتی ہے۔ گیت وہ تنی روح ہے جس نے جسم کے اندر جنم لیا ہے اور اپنے وجود سے اس کے سارے جسم میں تھرتھری سی پیدا کر دی ہے۔ واضح رہے کہ یہ تنی روح عورت کے جسم کے اندر ہے، اس سے باہر نہیں۔ جب یہ تکمیل کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد جسم سے الگ ہو جاتی ہے تو گیت کے تجربے کو چھوڑ کر ایک نئی صنفِ شعر کو اپنا لیتی ہے، مگر اس کا ذکر بعد میں آئے گا۔

گیت کے مزاج کو متعین کرنے کے بعد اردو گیت کی داستان کو بیان کرنا ضروری ہے لیکن ایسا کرنے سے پہلے اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ اردو زبان کے ابتدائی مزاج کو سامنے لایا جائے تاکہ اردو گیت کا پس منظر واضح طور پر ابھر سکے۔

اردو زبان کی ابتدا کے بارے میں متعدد نظریے پیش کیے جا چکے ہیں مثلاً محمد حسین آزاد نے برج بھاشا کو اردو کی ماں قرار دیا ہے۔ حافظ محمود شیرانی کا خیال ہے کہ اردو پنجاب میں پیدا ہوئی کچھ لوگ دکنی کو اس کی جنم بھومی قرار دیتے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے اسے مراٹھی سے اور شوکت سبزواری نے پالی سے ملایا ہے اور فاتح بخاری صاحب نے صوبہ سرحد کو اس کا وطن قرار دیا ہے۔ فی الواقعہ ان میں سے ہر نظریے میں سچائی کا عنصر موجود ہے۔ دراصل اردو ان تمام علاقوں سے یکساں طور پر متعلق ہے لیکن اسے کسی خاص خطے سے منسوب کرنا درست نہیں ہر محقق نے اردو زبان سے محبت کے تحت ایک خاص علاقے سے اپنی جذباتی وابستگی کی بنا پر اسے اس علاقے کی زبان ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش بالکل فطری اور قابلِ تعریف ہے لیکن اس سے وہ سادہ و وسیع پس منظر نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے جس میں اردو زبان نے جنم لیا۔

اردو زبان کے آغاز کی کہانی وادی سندھ کی تہذیب کے زمانے سے شروع ہوتی ہے۔ وادی سندھ کی تہذیب کا علاقہ شمال کی پہاڑیوں سے گجرات کاٹھیاواڑ تک پھیلا ہوا تھا اور اس میں سرحد، پنجاب، دہلی کا علاقہ، سندھ، راجپوتانہ اور بلوچستان وغیرہ شامل تھے۔ یہ سارا طویل و عریض خطہ جس کے ایک بہت بڑے حصے کو سندھ اور اس کے معاونین سیراب کرتے تھے ایک منظم اور مستحکم تہذیب کا گہوارہ تھا اور اسی تہذیب نے زبان کے سلسلے میں اس قدر ترقی کر لی تھی کہ اسے رسم الخط بھی مہیا کر دیا تھا۔ جب

.. علاقہ قوم کے لوگ جب آریہ ہندوستان میں داخل ہوئے تو موسمی اثرات کے تحت وادیٔ سندھ کے باشندے تہذیبی طور پر زوال پذیر ہو چکے تھے۔ چنانچہ وہ آریاؤں کی یلغار کا سامنا نہ کر سکے۔ آریاؤں نے وادیٔ سندھ کے قلعوں (پوروں) کو یکے بعد دیگرے ڈھا دیا اور ان کے مکینوں کو قتل کیا۔ موہنجو دارو کا آخری قتل اس کا ایک اہم ثبوت ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ آریاؤں کے لیے وادیٔ سندھ کے تمام باشندوں کو ختم کرنا ممکن نہیں تھا۔ ان باشندوں کا ایک بہت بڑا حصہ داس، پنڑی اور بعد ازاں شودر کے نام سے آریاؤں کے ساتھ منسلک رہا۔ تاہم کچھ لوگ ایسے بھی تھے جنھوں نے آریاؤں کے زیر رہنے کے بجائے ہجرت کر جانا مناسب سمجھا۔ ہر بیرونی حملے کی صورت میں ایسے ہی ہوتا ہے اور ملک کے نسبتاً غیور لوگ یا تو دشمن سے برسرپیکار رہتے ہیں یا وہاں سے ہجرت کر جاتے ہیں۔ جب آریاؤں نے وادیٔ سندھ کو تاراج کیا تو ظاہر ہے کہ یہاں کے کچھ باشندے نقل مکانی کر گئے ہوں گے۔ سندھ اور پنجاب کے نقشے کو غور دیکھنے سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ مغرب سے آریاؤں کے حملے کی صورت میں یہاں کے باشندوں کے لیے جنوب کی طرف چلے جانے کے سوا اور کوئی چارہ کار نہیں تھا۔ ایسا اس لیے کہ اس زمانے میں بھی گنگا اور جمنا کا میدان گھنے جنگلوں سے ڈھکا ہوا تھا جب کہ جنوبی ہند قریب اور محفوظ ہونے کے علاوہ نسبتاً متمدن بھی تھا۔ قیاس غالب ہے کہ وادیٔ سندھ کے کچھ باشندوں نے دکن کی طرف ہجرت کی اور دکن میں آباد ہو کر ایک طویل عرصہ تک آریاؤں کی یلغار سے محفوظ رہے۔ دکنی زبان میں پنجابی زبان کے الفاظ کی فراوانی اس ہجرت کا ایک اہم ثبوت ہے۔ ان پنجابی الفاظ کے سلسلے میں عام خیال یہ ہے کہ علاؤالدین خلجی کی فتح دکن اور محمد تغلق کے دکن میں دارالخلافہ منتقل کرنے کے اقدامات نے بہت سے ایسے لوگوں کو دکن میں پہنچا دیا جن کی زبان میں پنجابی کے الفاظ موجود تھے اور یوں یہ الفاظ دکنی میں داخل ہو گئے۔ لیکن دکنی اور پنجابی کی مناسبت اس نوعیت کی ہے کہ محض ایک حملے یا دارالخلافہ کی تبدیلی کے واقعہ کو اس بات کا باعث قرار دینا تاریخ تہذیب کے پیچ در پیچ عمل کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے۔ اس لیے بھی کہ اگر ان حملوں کے باعث دکنی میں پنجابی کے الفاظ داخل ہوئے تو پھر یہ دہلی کی زبان میں کیوں اسی انداز میں قائم نہ رہے؟ حقیقت یہ ہے کہ دکنی میں پنجابی الفاظ اور محاوروں کی موجودگی اس وجہ سے ہے کہ یہاں کے لوگ قدیم زمانے میں وادیٔ سندھ کے علاقے سے ہجرت کر کے یہاں آئے تھے۔

آریاؤں کی یلغار نے وادیٔ سندھ کی زرخیز وادی کو ایک عبرتناک یعنی گلشن سے صحرائی صورت میں تبدیل کر دیا۔

جب دو قومیں یا دو زبانیں آپس میں ٹکراتی ہیں تو بولنے کی زبان کٹھالی میں آ جاتی ہے تاہم اس میں ایک تنگ زمین سے وابستہ زبان پیدا ہوتا ہے۔ آریاؤں کو جو فاتح تھے یہ صورت حال منظور نہیں تھی چنانچہ انہوں نے ویدک کو پوتر رکھنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں سنسکرت نے جنم لیا لیکن سنسکرت کا رشتہ زمین سے قائم نہ رہ سکا۔ برہمن کی حکومت کے خاتمے کے ساتھ جب آریائی تسلط میں اختلاط کے آثار پیدا ہو چکے تھے اور وہ تمام فرق تقریباً ختم ہو گیا تھا جسے آریاؤں کا امتیازی وصف قرار دیا جاتا ہے۔ چنانچہ شمال میں مسلمانوں کی آمد سے قبل (اور یہ گیارھویں صدی کا واقعہ ہے) وادئ سندھ کے علاقے میں زبان کا ارتقا مکمل ہو چکا تھا اور بولنے کی زبان ایک بار پھر اپنی سطح پر آ گئی تھی۔ اس سارے علاقے کو شور سینی پراکرت کا علاقہ بھی کہا گیا ہے تاہم اگر یوں سوچا جائے کہ مسلمانوں کی آمد سے قبل اس سارے طویل و عریض علاقے میں بولنے کی ایک ایسی زبان رائج تھی جو جغرافیائی تبدیلیوں کے باعث کئی ایک رنگوں میں تو منقسم ہو چکی تھی مگر اس کا بنیادی ڈھانچہ ایک ہی تھا تو تصویر کے نقوش نسبتاً واضح ہو جائیں گے۔ گیارھویں صدی عیسوی میں جب مسلمان یہاں آئے تو انہوں نے اس زبان کو ہندی کا نام دیا۔ بعد ازاں ماہرین لسانیات نے علاقائی فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے اسے پنجابی، سندھی، ہریانوی، برج بھاشا، دکنی اور دوسری بولیوں میں تقسیم کیا۔ لسانی نقطۂ نظر سے اس کام کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں تاہم تہذیب اور ثقافت کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ان لسانی اختلافات کے باوجود اس سارے علاقے کی ایک ایسی مشترکہ بولنے کی زبان بھی نظر آنے لگی جو اس زمانے میں مسلمانوں کو دکھائی دی تھی اور جسے انہوں نے ہندی کا نام دیا تھا۔ جب اس ہندی سے مسلمانوں کی باہر سے لائی ہوئی زبان یعنی فارسی متصادم ہوئی تو اس کے نتیجے میں زبان کی جو تیسری صورت وجود میں آئی وہ ریختہ یا اردو تھی۔

سندھ میں مسلمانوں کی آمد آٹھویں صدی عیسوی کا واقعہ ہے لیکن مسلمانوں کی اس پیش قدمی کا دائرہ عمل محدود تھا۔ البتہ گیارھویں صدی میں جب محمود غزنوی نے اپنے حملوں کا آغاز کیا اور آخر میں پنجاب اور سندھ کو اپنی سلطنت میں شامل کر لیا تو گویا ہندوستان میں ایک نئے دور کا آغاز ہو گیا۔ شمال سے آنے والے ان مسلمانوں کی زبان فارسی تھی جب یہ فارسی ہندی سے ٹکرائی تو وادئ سندھ کی بولنے کی زبان ایک بار پھر ایک جزر کی شکل میں تبدیل ہو گئی اور اس میں ہندی کے پہلو بہ پہلو فارسی اور عربی کے الفاظ بھی نظر آنے لگے اس بگڑی ہوئی زبان کو ریختہ کا نام ملا۔ واضح رہے کہ ریختہ کے لیے "اردو" کا لفظ بہت بعد کو استعمال ہوا ہے مگر

کی زبان کی حیثیت میں واضح طور پر ابھری ہوئی نظر آتی ہے لیکن گیارھویں اور بارھویں صدی میں جب فارسی اور ہندی کا انضمام وجود میں آیا تو بول چال کی زبان کا نام ریختہ تھا۔ ریختہ کے لغوی معنی گرے پڑے اور پریشان کے ہیں۔ حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ریختہ کے معنی اس کے علاوہ چونا سفیدی کے مرکب کے بھی ہیں اور اسی لیے ریختہ کا لفظ پختگی کے معنوں میں بھی مستعمل ہے۔ جس سے مخلوط اور منضوم کو زیادہ قرین قیاس قرار دیا ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ چونا سفیدی کے مرکب کا پہلا مفہوم ہی منتشر اور مختلف اشیا کے یکجا ہونے کا ہے۔ پختگی کا مفہوم تو محض اس کے نتیجے میں مرتب ہوتا ہے۔ اب صورت یوں ابھرتی ہے کہ ہندوستان میں عام بول چال کی جو زبان رائج ہوئی اسے ریختہ کا نام ملا۔ اس زمانے میں ریختہ کے استعمال کے سوا اور کوئی چارہ بھی نہیں تھا کیونکہ دیسی اور بدیسی اپنے کاروبار کے لیے ایک مشترکہ زبان کے استعمال پر مجبور تھے۔ لیکن لکھنے کی زبان میں کچھ فرق ضرور تھا۔ غیر ملکی زیادہ تر فارسی میں لکھتے تھے اور جہاں مشترکہ زبان میں اظہار خیال کی ضرورت محسوس ہوتی تھی وہاں فارسی اور ہندی کے امتزاج کو بروئے کار لاتے تھے۔

دوسری طرف اہل ہند زیادہ تر ایسی زبان لکھتے تھے جس میں فارسی اور عربی کے الفاظ کم اور ہندی اور سنسکرت کے الفاظ زیادہ ہوتے تھے تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ بارھویں سے سترھویں صدی تک ریختہ کا نہ صرف عام مزاج ہندی سے مملو تھا بلکہ اس میں فارسی اور عربی کے الفاظ کی وہ فراوانی بھی نہیں تھی جو اٹھارویں صدی میں ایک شعوری کوشش کے باعث معرض وجود میں آئی اور جس کا ذکر آگے آئے گا۔

حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے: "عہد اکبری تک ریختہ کے معنی گیت کے لیے جاتے تھے ہندی موسیقی کی سرپرستی چونکہ اکثر سلاطین و مشائخ نے کی ہے اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ متعدد فارسی اصطلاحات اس میں داخل ہو گئی ہیں۔ چنانچہ ریختہ بھی ہندی موسیقی میں موجود ہے" اس بیان سے یہ بات پیدا ہوتی ہے کہ ابتدا میں ریختہ کا لفظ ہندی گیت کے لیے عام طور سے مستعمل تھا اس بیان کے پہلو بہ پہلو اگر ریختہ کی تحریک کے پس منظر کو بھی ملحوظ رکھا جائے تو لامحالہ یہ نتیجہ مرتب ہوگا کہ ادبیات میں ریختہ اس ہندی گیت کے لیے مستعمل تھا جس میں ہندی اور سنسکرت کے علاوہ فارسی اور عربی کے الفاظ بھی موجود ہوتے تھے۔ چنانچہ

---

[1] "پنجاب میں اردو" ص ۳۹۔ از حافظ محمود شیرانی

[2] "پنجاب میں اردو" ص ۴۲۔ از محمود شیرانی

بنیادی طور پر ریختہ ہندی مزاج کا حامل تھا اور اس میں لکھی گئی شاعری اپنی ابتدا میں ہندی گیت کے مزاج اور فضا سے ہم آہنگ تھی۔ اسی طرح آغاز کار میں جو اردو شاعری تخلیق ہوئی اس کا بیشتر حصہ صنف غزل کے استعمال کے باوجود گیت کے مزاج کا حامل تھا اسی میں اردو گیت کی ابتدا کا سراغ لگانا ضروری اور ممکن ہے۔

شمالی ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت کا آغاز ۱۱۹۲ء میں ہوا جب محمد غوری نے دلی کو پایۂ تخت بنایا۔ اس سے قبل ۱۱۹۲ء میں مسلمانوں نے پرتھوی راج کو شکست دی تھی۔ پرتھوی راج کے عہد سے ہندی کے پہلے شاعر چند بردائی کا نام وابستہ ہے جس نے پرتھوی راج راسا لکھی۔ اس کتاب کو ہندی کی پہلی کتاب کا درجہ حاصل ہے لیکن اس لحاظ سے یہ اردو کی پہلی کتاب بھی قرار پا سکتی ہے کہ اس میں تقریباً دس فیصد فارسی اور عربی الفاظ موجود ہیں لیکن بعض محققین کا یہ بھی خیال ہے کہ پرتھوی راج راسا دراصل سولہویں یا سترہویں صدی میں تصنیف ہوئی اور یوں حتمی طور پر اسے اولیت کا درجہ دیتے ہوئے ہچکچاہٹ محسوس ہوتی ہے۔ ریختہ کے سلسلے میں اگلا اہم نام امیر خسرو کا ہے۔ امیر خسرو، بو علی قلندر اور نظام الدین اولیا کا ہمعصر تھا اور اس کی تخلیقات کا زمانہ تیرہویں صدی کا ربع آخر اور چودھویں صدی کا نصف اول ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس زمانے تک آہستہ آہستہ ریختہ کی ایک واضح صورت ابھر آئی تھی تاہم اس ریختہ میں ہندی گیت کی ساری نسوانیت اور لوچ بھی موجود تھا۔ امیر خسرو کے ریختہ میں فارسی کے ٹکڑے بالکل الگ دکھائی دیتے ہیں لیکن اس میں جو ہندی کا حصہ ہے وہ اردو گیت کی اولین صورت کا مظہر بھی ہے۔ اس حصہ میں عورت کی زبان سے محبت کے جذبات کا کھلم کھلا اظہار ہوا ہے اور وہ تمام لوازم ابھر آئے ہیں جو ہندی گیت سے خاص ہیں۔ مثلاً

شبان ہجراں دراز چوں زلف و روز وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں
یکایک از دل دو چشم جادو بصد فریبم ببرد تسکیں
کسے پڑی ہے جو جا سناوے پیارے پی کو ہماری بتیاں

چو شمع سوزاں چو ذرہ حیراں ز مہر آں ماہ بگشتم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آویں نہ بھیجیں پتیاں

(امیر خسرو)

امیر خسرو نے ۱۳۲۵ء کے لگ بھگ وفات پائی اس کے بعد چودھویں صدی عیسوی میں رامانند کی بھگتی تحریک نے سارے ہندوستان کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور ہندوستانی بھاشاؤں کو تبلیغ کے لیے عام طور سے استعمال کیا تو پندرھویں صدی میں کبیر اور میرا بائی نے ہندی کے ذریعے اپنے احساسات اور خیالات کو عوام تک پہنچایا۔ ان میں سے کبیر کے ہاں ایک واضح مقصد تھا یعنی ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک ہی مذہبی سطح پر لانے کا مقصد۔ اس کے تحت کبیر نے جو کلام پیش کیا وہ اگرچہ ایک ایسی عوامی زبان میں تھا جس نے ہندی اور فارسی کے امتزاج سے جنم لیا تھا تاہم یہ ایک صوفی کے تصورات ہی کا مظہر تھا۔ اس میں گیت کی وہ مخصوص خوشبو اور سپردگی اور نسوانیت موجود نہیں تھی جو اس صدی کی سب سے بڑی شاعرہ میرا بائی کے کلام میں موجود ہے۔ فی الواقعہ میرا بائی کا کلام ہندی گیت کے ارتقاء کے سلسلے میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن میرا بائی کے گیتوں کی زبان عوام کی بول چال کی زبان سے کچھ مختلف نہیں۔ اس لیے ان گیتوں کو ریختہ کے تحت بھی شمار کیا جا سکتا ہے۔ میرا بائی کے ہاں بھگتی تحریک کی گونج نہایت توانا ہے اور اس نے اپنے بیشتر گیتوں میں کرشن جی کو عام طور سے مخاطب کیا ہے تاہم بغور نظر سے دیکھنے پر یہ عقدہ کھلتا ہے کہ ان گیتوں میں ایک عورت فراق کی آگ میں جلتی ایک عورت ہی کے احساسات ابھرے ہیں۔ دراصل میرا بائی کے گیت ایک عورت کے جسم کی پکار ہیں اور ان میں ذہنی برانگیختگی کے بجائے جذبے کا عروج اور محبوب کی ذات میں ضم ہونے کا جذبہ بہت توانا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ آگے چل کر اردو گیت میں جو ایک خاص لوچ پیدا ہوا اس کے ڈانڈے میرا بائی کے ان گیتوں سے بآسانی ملائے جا سکتے ہیں۔

ریختہ کی ترویج و اشاعت کے سلسلے میں سولھویں صدی کو بھی اہمیت حاصل ہے لیکن اب ریختہ کا مرکز شمالی ہندوستان کے بجائے دکن قرار پاتا ہے۔ علاؤالدین خلجی نے ۱۳۱۸ء میں دکن فتح کر لیا تھا اور محمد تغلق نے ۱۳۲۷ء میں پایۂ تخت دہلی سے دکن میں منتقل کرنے کی کوشش کی تھی ان اقدامات سے ریختہ میں شعر کہنے کا رجحان بھی قدرتی طور پر دکن میں منتقل ہو چکا تھا کیونکہ جب دکن میں ۱۳۴۷ء کے لگ بھگ بہمنی دور کا آغاز ہوا اور اس کے بعد یہ سلسلہ قطب شاہی اور عادل شاہی ادوار کی صورت میں اورنگ زیب کی فتح دکن تک جاری رہا تو اس میں ریختہ کو خاصا فروغ حاصل ہوا۔ نصیر الدین ہاشمی لکھتے ہیں:۔

جب سلطنت بہمنی شکست ہو کر بیجاپور، گولکنڈہ اور احمد نگر وغیرہ میں سلطنتیں قائم ہوئیں تو زبان اردو کو اور زیادہ ترقی نصیب ہوئی کیونکہ سلاطین دکن کے محلوں میں ہندو رانیاں آ گئیں۔ والی احمد نگر نظام شاہ کا اصل برہمن تھا۔ اسمٰعیل عادل شاہ کی ماں کرشنی تھی۔ سلاطین کی بے تعصبی سے ہندوؤں کو سلطنت کے عہدے بلا لحاظ مذہب عطا ہوتے تھے ان وجوہات سے قطب شاہی دفتر بھی دکنی زبان میں آ گیا تھا۔[1]

اسی طرح بہمنی سلطنت کے سب سے پہلے سلطان علاؤالدین حسن بہمن شاہ کے بارے میں فرشتہ نے لکھا ہے کہ بہمنی کا لقب برہمن سے اخذ کیا اور علاؤالدین حسن نے محض اس احسانات اپنے نام کے ساتھ لگایا تھا کہ وہ اپنے برہمن آقا گنگو کا نام زندہ رکھنا چاہتا تھا لیکن کیمبرج ہسٹری آف انڈیا[2] کے مصنفین نے

---

[1] دکن میں اردو ص ۲۲ از نصیر الدین ہاشمی

[2] Wolseley - The Cambridge History of India Vol.III - P.372

جس پر اسٹنبرگ نے علاؤ الدین کو صورت اصلی قرار دیا ہے اور اس لیے فرشتہ کی روایت کا پہلا حصہ غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ تاہم گنگو برہمن سے علاؤ الدین کا تعلق خاطر غلط ثابت نہیں ہوتا۔ ان حالات میں اگر علاؤ الدین حسن کے برسر اقتدار آتے ہی اس کے اپنے ہندی کے بجائے ہندی یا دکنی کی طرف ایک واضح میلان پیدا ہو گیا تو یہ اس لیے تھا کہ خود علاؤ الدین ہندی روایات کا مؤید تھا۔ بہر حال یہ طے ہے کہ سلاطین دکن کے زمانے میں دکنی زبان کو بڑا فروغ حاصل ہوا اور یہ دکنی مزاجاً ہندی زبان اور ہندی گیت کی روایات سے منسلک تھی۔

دکنی زبان کی ترویج کا دور ۱۳۵۰ء سے ۱۷۵۰ء تک پھیلا ہوا ہے لیکن اس کی شاعری ایک بڑی حد تک ہندی گیت کے مزاج کی حامل ہے مثلاً تغزلیات میں صرف ہندی الفاظ کے استعمال کا رجحان عام ہے بلکہ ان میں سے بیشتر خالص ہندوستانی مزاج کی حامل بھی ہیں۔ عجیب ہے کہ اس دور کی وہ عشقیہ نظمیں بھی جن میں مرد کے بجائے عورت کو مخاطب کیا گیا ہے۔ دراصل نسوانی لہجے ہی کو سامنے لاتی ہیں اسی طرح اس دور میں غزل کو عام طور سے فارسی کا زیر اثر پایا گیا ہے تاہم جہاں تک لہجے کا تعلق ہے اس پر بھی دیسی اثرات ہی کا تسلط قائم ہے۔ دکنی شاعری کا گیت کے لہجے سے ملوث ہونا ان چند شعروں سے بآسانی ثابت ہو جاتا ہے؛

بسنت کھیلیں عشق کی آ پیارا — تمہیں ہیں چاند میں ہوں جوں تارا
بسنت کھیلیں ہم ہور سجن یوں — کہ آسمان رنگ شفق پایا ہے سارا
پیا نگ بر لا کر سب لی پیاری — بسنت کھیلی ہوا رنگ رنگ سنگارا
بھیگی چولی میں بھیتی تس نشانی — عجب سرتج ہے بے کیوں نکو پیارا

(محمد قلی قطب شاہ (سولہویں صدی

تو پیاری عشق بھی تیرا ہے پیارا — گیا بہت تج سوں دل ہمارا
سکھی ہاں کر تو مل فرق کریں — دنیا میں کوئی نہیں آیا دو بارا

(عبداللہ قطب شاہ (سترہویں صدی

طاقت نہیں دوری کی اب توں بیگی آمل رے پیا
تج بن مجھے جینا بہوت ہوتا ہے مشکل رے پیا
کھانا برہ کھاتی ہوں میں، پانی انجھو پیتی ہوں میں
تج سے بچھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل رے پیا
ہر دم توں یاد آتا مجھے، اب عیش نہیں بھاتا مجھے
برہا و ستاتا مجھے تج باج تل تل رے پیا
(وجہی، سترھویں صدی)

پیا بن پیالہ پیا جائے نا — پیا باج یک تل جیا جائے نا
کہتے ہیں پیا بن صبوری کروں — کہیا جائے جاناں کیا جائے نا
سجن میرا یو مجھ سوں سب دل لیا — ہر یک تل مجھے کتا جائے نا
سینے میں میرے داغ دے کے گیا — کہ ذرہ جو دل میں رہا جائے نا
مجھے تیر سینے پہ کاری لگا — جگر پھوٹ سارا اٹھا جائے نا
(غواصی، سترھویں صدی)

کوئی جاؤ کہو رے ساجن سات — میں نیہہ بندی توں کتیا گھات
دل میرا اپنے سات گیا
تج برہے میں دن رات گیا
دل داری کا نہ بات کیا
کے تج سوں ایسی دات گیا
کوئی جاؤ کہو رے ساجن سات — میں نیہہ بندی توں کتیا گھات
پیو مورت دیکھو سپنے میں
جب جاگوں تب رہو سپنے میں

تن جاے جلک جلک بجنے میں
آرام اچھے نج کھینے میں
کوئی جاؤ کہو نج ساجن سات میں نیہ بندی توں کیتا گھات
تج یاد کرتی تھی بھول
لہو تیل سنے دل تکتی ہوں
تن موم بتی ہو جلتی ہوں
سب آس ہو میں گھلتی ہوں
کوئی جاؤ کہو نج ساجن سات میں نیہ بندی توں کیتا گھات

علی عادل شاہ ثانی تخلص شاہی (سترھویں صدی)

اب چھوڑ نین مت جاوے رے
نج بہ جلی کوں مت ترساوے رے
پیا جانے توں میری من بھاوے رے
پیو تو شام سلونا توں میرا رے
نہ چلے تج پہ منتر ٹونا رے
جو کوئی چاہے سو کافی بہنا رے
پیو تو ہو اگن سب دل لائی رے
تن فانوس کر چوں دکھلائی رے
لہو تیل دیا دیپک جلائی رے

برہان الدین جانم (سولھویں صدی)

بن آوے تو پردے سے نکل کر جا بیٹھوں گی
بہانا کر کے موتیوں کا پروتی ہار بیٹھوں گی

اور تو یہاں آؤ، کہیں گے تو کہوں گی کام کرتی ہوں
اٹھتی ہوں مشغلی چپ گھڑی دو چار بیٹھوں گی

سید میراں ہاشمی (سترھویں صدی)

ان چند ٹکڑوں کے مطالعہ سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس طویل دور کی اُردو منظومات کا بیشتر حصہ ہندی گیت کے مزاج کا حامل تھا اور اس میں نہ صرف خیال کی وہ پراگندگی موجود نہیں تھی جو فارسی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے بلکہ اس میں فارسی کے پُرشکوہ لہجے کے بجائے ہندی زبان کی نرمی نے بھی ابھر آئی تھی۔ یہ شاعری گیت کی اس اہم شرط کے بھی تابع تھی کہ اسے دھرتی اور اس کی اشیا اور مظاہر سے اپنا رشتہ استوار کرنا چاہیے۔ چنانچہ اس شاعری میں فارسی سے مستعار تلمیحات اور استعارات کی موجودگی کے باوصف زیادہ اہمیت سرزمین ہند کے مظاہر ہی کو ملتی ہے جس کے نتیجے میں ہندوستان کے پرندے، پھول، بادل اور برکھا کے مناظر اور ان سب سے زیادہ خود ہندوستانی عورت ان نظموں میں ابھر آئی ہے لیکن یہ عورت محض گوشت پوست کا ایک جسم نہیں اور نہ اس کی حیثیت محض جنگل کے ایک خودرو پودے کی سی ہے۔ یہ عورت تو محبت کے جذبے سے سرشار ہے اور فراق کی آگ میں جلتی اور سلگتی ہوئی نظر آتی ہے۔

دکنی زبان میں گیت کی فضا ولی کے زمانے تک مسلط رہی لیکن ولی کے زمانے میں اُردو دہلی سے منسلک ہوئی اور اس پر فارسی کے ایسے گہرے اثرات مرتسم ہوئے کہ گیت کے فروغ کے امکانات قریب قریب ختم ہو گئے۔ ولی کا زمانہ سترھویں صدی کا ربع آخر اور اٹھارہویں صدی کا نصف اول ہے لیکن خود ولی کے کلام پر فارسی کے اثرات کی ایک اہم وجہ اس کا سفرِ دہلی ہے۔ دہلی میں ولی کی ملاقات فارسی کے مشہور شاعر شاہ سعد اللہ گلشن سے ہوئی جنہوں نے فرمایا کہ یہ سب مضامین جو بیکار فارسی میں پڑے ہیں ان کو زبان ریختہ میں کام لاؤ تم سے کون محاسبہ کرے گا۔[1] اس واقعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ دہلی میں فارسی شاعری سے ایک اعلیٰ معیار منسوب تھا اور ریختہ کی ترویج کے لیے فارسی کی تقلید میں شعر کہنا عام طور سے مستحسن سمجھا جاتا تھا۔ اس بات نے گیت کی فطری نشوونما کو خاصا نقصان پہنچایا۔ لیکن اس سے بھی زیادہ نقصان یہ پہنچا کہ ولی کے

---

[1] تاریخ ادب اردو ص ۵۹ از رام بابو سکسینہ

بعد دہلی کے بہت سے شعراء نے جن میں آبرو، حاتم، تاباں، مضمون، مرزا مظہر جان جاناں وغیرہ شامل تھے، ریختہ کو بھاشا کے الفاظ، تلمیحات اور محاوروں سے پاک صاف کرنے کی ایک مہم کا بھی آغاز کر دیا۔ سکسینہ نے لکھا ہے: "اس دور میں سنسکرت، بھاشا اور قدیم دکنی کے الفاظ کا اخراج ہوا جو تیرہ سو تا کے زمانے میں جاری رہا اور شیخ ناسخ کے عہد تک جس کی تکمیل ہوئی"۔[1] زبان کو پاک کرنے کی اس مہم نے اردو کو ایک طویل عرصے کے لیے دھرتی کی زبان اور فضا سے گویا منقطع کر دیا۔ یہی کچھ قدیم زمانے میں بھی ہوا تھا جب سنسکرت کے ادیبوں، بالخصوص پانینی نے ویدک سے بھاشا کے الفاظ کو خارج کر کے زبان کو "پوتر" بنانے کی کوشش کی تھی۔ اس اقدام کے نتائج سے کون بے خبر ہے؟ جب دہلی میں اردو کو پاک کرنے کی مہم کا آغاز ہوا تو سنسکرت کی طرح اردو کو بھی نقصان پہنچا۔ تاہم یہ اردو کی خوش بختی ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد وہ ایک بار پھر دھرتی سے تازہ خون اور بھاشا کے الفاظ اور محاورے خود میں سمونے لگی۔

یہ نہیں کہ اردو کو پاک کرنے کی اس غیر فطری صورت حال کا احساس اس دور کے کسی ایک شخص کو بھی نہیں تھا۔ اس دور میں حضرت نظیر اکبر آبادی کا کلام ملتا ہے جس میں ہندوستان کی دھرتی سے ایک گہری وابستگی نمایاں ہے بلکہ وہ شعوری اقدام بھی جس کے تحت انشاء نے رانی کیتکی کی کہانی لکھی اور زبان کو فارسی اور عربی کے الفاظ سے پاک کرنے کا ایک تجربہ کیا۔ انشاء کے بعد بھاشا کے مضامین اور الفاظ کی آمیزش کو محمد حسین آزاد نے بہت زیادہ اہمیت بخشی تھی۔ "آب حیات" میں اس نے لکھا:

> "محمد شاہی دور تھا اور عیش و عشرت کی بہار تھی۔ شعراء کو خیال آیا ہوگا کہ جس طرح ہمارے بزرگ اپنی فارسی کی انشا پردازی میں گلدستے کھلاتے تھے، اب ہماری یہی زبان ہے، ہم بھی اس میں کچھ رنگ دکھائیں۔ اچھا کچھ وہی فارسی کے خاکے اردو میں اتار کر غزل خوانیاں شروع کر دیں گے"۔[2]

"مشکل یہ ہوئی کہ تمیز اور تامل کا زمانہ قریب گزر چکا تھا اور ان کے معتقد

---

[1] تاریخ ادب اردو ص ۹۰ رام بابو سکسینہ

[2] آب حیات ص ۲۹ محمد حسین آزاد

باقی تھے۔ وہ استعارہ اور تشبیہ کے لطف سے مست تھے اس واسطے گیا اُردو بھاشا میں استعارہ اور تشبیہ کو رنگ جمایا اور بہت تیزی سے آیا۔ یہ رنگ اسی قدر تھا کہ جتنا چہرہ پر اُبٹنے کا رنگ یا آنکھوں میں سرمہ، تو خوش نمائی اور بینائی دو دونا کر دیتا تھا۔ مگر افسوس کہ اس کی شدت نے ہماری قوت بیان کی آنکھوں کو سخت نقصان پہنچایا اور زبان کو خیال بافوں سے فقط فرضیات کا سوانگ بنا دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بھاشا اور اُردو میں زمین آسمان کا فرق ہو گیا۔[1]

ہر ملک کی انشا پردازی اپنے جغرافیے اور سرزمین کی صورت حال کی تصویر بلکہ رسم و رواج اور بزرگوں کی نصیحتوں کا آئینہ ہے۔ یہ افسوس دل سے نہیں بھولتا کہ انھوں نے یعنی اردو شعرا نے ایک قدرتی پھول کو یعنی بھاشا کو جو اپنی خوشبو سے مہکتا اور رنگ سے مہکتا تھا، سخت ہاتھ سے پھینک دیا۔ وہ کیا ہے؟ کلام کا اثر اور اظہار اصلیت۔ ہمارے نازک خیال اور باریک بیں لوگ استعاروں اور تشبیہوں کی رنگینی اور مناسبت لفظی کے ذوق و شوق میں زیادہ تر خیال پیدا کرنے لگے اور اصلی مطالب کو ادا کرنے میں بے پروا ہو گئے۔ انجام اس کا یہ ہوا کہ زبان کا ڈھنگ بدل گیا۔[2]

مولانا محمد حسین آزاد کے ان بیانات سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں۔ پہلی یہ کہ فارسی شاعری میں تشبیہ اور استعارہ کی فراوانی ہے یعنی کسی شے کو بجنسہ بیان کرنے کے بجائے کسی اور شے کی طرف اشارہ کر کے اس کی وضاحت کی جاتی ہے اس اقدام میں ذہن اور تخیل کی کارفرمائی صاف دکھائی دیتی ہے اور اسے دنیا کے جسمانی اور ذہنی تحرک کا ایک قدرتی نتیجہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ دوسری طرف بھاشا زمین سے وابستہ معاشرے کی پیداوار ہے اس لیے اس میں کسی شے کو بیان کرتے ہوئے اس کے حقیقی خد و خال کو واضح کرنے کا رجحان توانا ہے۔ نیز اس میں وہ تاثرات پیش ہوتے ہیں جو حسیات کی براہ راست کیفیت کا نتیجہ ہیں۔ گویا بھاشا میں تخیل کی پرواز کے بجائے جسم کی پکار وجود میں آتی ہے جو لوک گیت

۱۔ آبِ حیات، ص ۵۸

۲۔ آبِ حیات، ص ۶۰، ۶۱

بنیادی طور پر جسم کی والہانہ پکار ہے اس لیے اس کی نمو صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ زبان کا معاشرے کے جسم سے ایک گہرا تعلق استوار ہو۔ فارسی زبان کے اثرات کے تحت اردو میں تخیل آفرینی کی جو انتہائی صورت پیدا ہوئی اور دھرتی کے قدرتی لوچ اور خارجیت سے قطع تعلق کی جو روش نمودار ہوئی اس نے اردو گیت کی نشو و نما کو سخت نقصان پہنچایا۔ اس سلسلے میں دوسری بات یہ واضح ہوتی ہے کہ شاعری اگر محض جسم کی پکار تک محدود رہے تو اس میں زیادہ سے زیادہ گیت جنم لے گا۔ ہندی شاعری اسی لیے ایک طویل عرصہ تک گیت سے آگے نہیں بڑھ سکی۔ دوسری طرف فارسی اور اس کے بعد انگریزی کے اثرات کے تحت اردو میں تخیل کے عمل کو تقویت ملی ہے اور اردو شاعری ارتقاء کی طرف مائل ہوئی ہے مگر اس کا ذکر آگے آئے گا۔

ہر چند اٹھارویں صدی کی اردو شاعری نے فارسی سے بہت سے مضامین، تلمیحات اور استعارات مستعار لیے تھے نیز بھاشا کے بہت سے کومل اور دیسی سُر کے الفاظ خارج کر کے ان کی جگہ فارسی اور عربی کے الفاظ کو روا رکھا تھا پھر بھی تخیل اور سوچ کا وہ انداز جو غزل کا طرۂ امتیاز ہے اس صدی کی اردو شاعری میں پوری طرح ابھر نہ سکا۔ درد اور میر مستثنیات کے زمرے میں شامل ہیں۔ چنانچہ اس صدی کی اردو شاعری، معاملہ بندی اور سراپا نگاری کی اس روایت سے جو اس نے دکنی شاعری سے قبول کی تھی، ایک بڑی حد تک منسلک رہی۔ یہ روایت دو صورتوں میں ابھرتی ہوئی نظر آتی ہے ایک صورت تو وہ ہے جس کے ساتھ جرأت اور ایک حد تک مصحفی اور رنگین کا نام وابستہ ہے اور جس نے زیادہ تر جنس پرستی کے عمل پر اپنی توجہ مرتکز کی ہے۔ اس صورت میں گیت کے مزاج کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ دوسری صورت وہ ہے جو ریختی کی شکل میں ابھر آئی اور جو گیت کے لہجے سے نسبتاً زیادہ ہم آہنگ ہے لیکن اسے اگر گیت کی پیروڈی کہیں تو بہتر ہوگا۔ ویسے یہ ایک عجیب نکتہ ہے کہ ہندی اثرات کے تحت اٹھارویں صدی میں اردو گیت تو ایک بڑی حد تک ختم ہو گیا تھا، تاہم چونکہ اردو شعرا اس معاشرے کی پیداوار تھے جس کی اساس دھرتی کے نظام پر استوار تھی اور جس میں سوچ و عمل کے بجائے حسیات کی برانگیختگی نمایاں تھی اس لیے جب انھیں ایک ایسا ماحول میسر آیا جو باہر سے عائد کردہ خود شعوری سے نسبتاً آزاد تھا تو ان کے اندر کے ارضی عناصر نے اپنے اظہار کے لیے فی الفور نسوانی لہجے کو اختیار کر لیا۔ یہ نسوانی لب و لہجہ اگر گیت کی صورت اختیار کر لیتا تو یقیناً اردو شاعری میں ایک اہم اضافے کا موجب بنتا لیکن بد قسمتی سے اس نے عصری انحطاط پذیر اثرات کے تحت حقیقت پسندی کی روش اختیار کی اور یوں گیت کے بجائے ریختی کے قالب میں ڈھل گیا۔ چنانچہ جہاں ایک طرف ریختی میں عورت کی طرف سے جذبات کا اظہار ہوا اور جسم اور اس کے تقاضے عام ہوئے وہاں دوسری طرف شعرا نے اس کا معیار پست رکھا اور اسے سفلی جذبات کے اظہار تک محدود کر دیا۔

(۴)

انیسویں صدی میں اُردو گیت کی ابتدا امانت کی اندر سبھا سے ہوئی اور اندر سبھا کی فضا اس ہندوستانی فضا کا عکس ہے جس میں بت پرستی کا اصل جذبہ تخلیق اور تخریج کی صفات ہمیشہ سے عام رہی ہیں۔ شمالی ہندوستان کی شاعری کا اہم ترین موضوع کرشن اور رادھا کا معاشقہ ہے۔ اس معاشقے کا پس منظر برندابن اور متھرا کی وہ فضا ہے جو ہندوستانی دھرتی کے سب سے اہم رومان کو گویا کر کے پیش کر دیتی ہے۔ پھر اس معاشقے کے بھی دو پہلو ہیں، ایک تو مرکزی پہلو جو رادھا اور شیام کے جسمانی وصال کو پیش کرتا ہے اور دوسرا اضطرابِ وقت کا پہلو جس میں رادھا کرشن کے منتظر آنے ہی کی کشش بیان کر سکتی ہے۔ ہندوستانی گیت نے ابتدا سے ان دونوں پہلوؤں کی عکاسی کی ہے۔ اندر سبھا میں کرشن رادھا کے معاشقے کی یہ ساری داستان[۱] موجود ہے۔ مثلاً اندر سبھا سے قبل رہس یہاں ہندوستان بھر میں مقبول تھا اور اندر سبھا اپنی اوّل رہس کے روپ ہی میں ابھری تھی۔ رہس کا بنیادی تصور کرشن اور گوپیوں کے رقص سے متعلق ہے اور اس لیے رہس کی فضا بنیادی طور پر گیت اور رقص ہی کی فضا ہے۔ پس ظاہر ہے کہ جب امانت نے اندر سبھا کو ترتیب دیتے ہوئے رہس کی روایت کو ملحوظ رکھا تو اندر سبھا کا مزاج بھی رہس کے مزاج سے ہم آہنگ ہو گیا اور اس میں اُردو گیت اپنے بھرپور انداز میں غالباً پہلی بار سامنے آیا۔ یوں بھی اندر سبھا کی ساری فضا ہندو دیومالا سے مستعار ہے۔ آغاز کار میں اِندر دیوتاؤں کا ایک نہایت اہم دیوتا تھا اور جنگجوئی اس کی فطرت تھی لیکن بعد ازاں جب دراوڑی تہذیب نے اس پر اپنے اثرات ثبت کیے تو اِندر کا تعلق اپسراؤں، گندھرووں اور رقص و موسیقی اور عیش پسندی کے دوسرے مظاہر سے قائم ہو گیا (شمشیر و سناں اوّل طاؤس و رباب آخر)

۱؎ سید مسعود حسن رضوی، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص ۴۹۔

اور یوں اندر کے دربار کی وہ روایت ابھر آئی جسے امانت نے اندر سبھا کا موضوع بنایا۔

——— البتہ ایک بات ضرور قابل غور ہے کہ اندر سبھا میں جو دیو پیش ہوئے ہیں وہ عجم اور عرب کے پرواز تخیل کا ثمر ہیں جو آریائی طلسم کے خلاف ایک رد عمل کے غماز ہیں۔ غور طلب ہے جب آریاؤں نے ارضی تہذیب کے باشندوں کو مخالفت، گناہ اور تاریکی کا علمبردار قرار دیا تو ظاہر ہے کہ ان باشندوں نے بھی آریاؤں کے دیوتاؤں کو دیوؤں کا لقب عطا کر کے ان کے ساتھ ظلم اور بے رحمی کی صفات منسلک کر دیں۔ بہرحال اس اعتبار سے بھی اندر سبھا نہایت گہرا تعلق ارضی معاشرے سے قائم کرتی ہے پھر دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ عشق کی ایک خاص ہندوستانی روایت کے زیر اثر سبھا کی سبز پری بھی ایک جوگن کے روپ میں شہزادہ گلفام کو تلاش کرتی ہے اور اپنے اس مقصد میں کامیابی حاصل کرنے کے لیے گیت اور رقص کے حربوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ مجموعی اعتبار سے اندر سبھا کا قصہ سحر البیان اور گلزار نسیم سے مستعار ہے۔ ڈرامہ کے فنی نقطۂ نظر سے اس میں بہت سے جھول ہیں۔ کرداروں کی پیش کش کا عمل ناقص ہے اور غزلوں کا معیار عام طور سے بلند نہیں تاہم یہ تمام نقائص اس فضا کے سامنے گرد ہو جاتے ہیں جو ہندوستان کی اصل فضا ہے اور جس کی عکاسی امانت نے اپنے اس ڈرامہ میں کی ہے۔ اس فضا میں رقص اور موسیقی کی روایت ہی کو سب سے زیادہ اہمیت ملی ہے اور اسی لیے اس ڈرامہ کا اہم ترین اور حسین ترین عنصر اس کے گیتوں کی پیش کش ہے۔ ان گیتوں کی ملائمت، گھلاوٹ اور بے ساختگی ہندوستانی فضا کے عین مطابق ہے اور ان میں ہر دھن خاص مرغوب اور محبوب ہے۔ چند نمونے:

موہ رکھ رے شیام ہماری ‏ ‏ ‏ میں چیری ہوں تمہاری
ترا دے ‏ ‏ ‏ ہم سے گوری ہے

عبیر گلال نہ مکھ پر ڈالو ‏ ‏ ‏ نہ مارو پچکاری
آدھی دیکھیں سب دیکھو پڑیں گی ‏ ‏ ‏ ساری بھجونہ ساری
کہیں گے لوگ ستواری

لے گوری

گہے جیاں

تم چاتر ہیلی کے کھلیا — ہم وِدروگ اناری
ناک جھانک لگاست موہن — جاؤں تورسے بلہاری
ذکر مورے جان سے ماری

مورے نیر بن مال لعل جیسے
بہت کرے او مہاراجہ رے
کروڑ موتیا کروڑ چنی گنت ہے — پرکھن والوں پہ ٹوٹی چھپے
بہت کرے او مہاراجہ رے
چھتیاں مورے عجب کسن رنگ — جیسے انگیا میں کرے دھوکے
بہت کرے او مہاراجہ رے

پا لاگی کر جوری — شیام موسے کھیلو نہ ہوری
چھوڑیں جرائیں میں نکسن ہیں — ساس نند کی چوری
تکری پچپر رنگ میں نہ بھجوڑ — اتنی سنو بات موری
شیام موسے کھیلو نہ ہوری
چھین جھپٹ مورے ہاتھ سے گاگر — جوڑے سبیاں مروری
دل دھڑکت ہے سانس چڑھت ہے — دیکھ کپت گوری گوری
شیام موسے کھیلو نہ ہوری

اندر سبھا کے ان گیتوں میں ایک تو شیام اور رادھا کی روایت سے امانت قبول کا بیان موجود ہے۔ دوسرے ان میں ہجر اور وصال کا وہ رنگ ابھرا ہے جس کا ذکر کے سلسلے میں عام طور سے ذکر ہوا ہے۔ یہ گیت گویا صورت کے جادو کو سامنے لاتے ہیں اور ان گیتوں کی صورت اور کی توجہ کو اپنے الگ

۱؎ یاقوت ۲؎ بجلی گرے

پیدا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ان گیتوں میں ہولی کے تہوار کے موقع پر رنگ انڈیلنے کی روایت کا ذکر بھی بار بار ملتا ہے۔ قیاس غالب ہے کہ یہ روایت بھی دراصل عورت ہی کی تخلیق ہے یا کم از کم ہندوستانی عورت نے اس روایت کو وجود میں لانے کے لیے مرد کو اکسایا ضرور ہے کیونکہ رنگ پھینکنے کے اس عمل سے عورت کے جسم کے نقوش نمایاں ہو کر مرد کے سامنے آ جاتے ہیں یا اس کی نظریں کسی اور طرف جا ہی نہیں سکتیں۔ اندر سبھا کے گیتوں میں امانت نے بڑی خوبصورتی سے عورت کے اس عظم کو پیش کیا ہے اور ملن کے لمحات کی بطورِ خاص بڑی عمدہ عکاسی کی ہے۔ لیکن کرشن اور رادھا کے معاشقے میں ملن کے لمحے بہت مختصر اور فراق کا زمانہ بہت طویل ہے اور دراصل ہندوستانی گیت میں ملنے کی کیفیت اور انتظار رہا ہے محبت کے اس زمانہ ہجر کی پیداوار ہے۔ امانت نے اندر سبھا میں اردو گیت کو درد و کسک اور انتظار کے ان جملہ مراحل سے بھی پوری طرح آشنا کیا ہے:

موری انکھیاں پھڑکن لاگیں — کیا جانوں کدھر گئیں سکھیاں
انکھیاں پھڑکن لاگیں
دیکھ چھلکت ہے جیا ترپت ہے — پیت لگا کے ہارا ہم پکھیاں
انکھیاں پھڑکن لاگیں
نینن میں دلدار بست ہے — یہ انکھیاں اداس پرکھیاں
انکھیاں پھڑکن لاگیں

جاگٹ سہاگ پیا سنگ جاگو — سب چڑیاں ہم توری
سر کھٹو چنریا اڑھاؤ نہ بھیجی — تن من آگ لگوری
بن سیاں دینہ سکت موری
عبیر گلال ملاؤ کنک میں — کیسر چاک کیسی بھوری
انگن کے بیچ رنگ بچی لوگر — دیو پٹک ہم جوری
بن سیاں دینہ سکت موری

۱؎ خوش حال ۲؎ سرتاج | ۳؎ تم دور سے

بن پیا مکھ پر مارے تھاپر   کھوب گلال ملوری
نینن کی پچکاری بنا کے   انسوؤں رنگ میں بوری

بن تیاں دینہ ملگت محل

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں
انگ بھبھوت جوگن بن چلیاں   چھان پھری سب گلیاں
میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں
بی جا دت سے ڈر نہیں آوت   ہم محلوں کی پلیاں رے
لٹ چھٹکا کے بھیس بنا کے   دیس بدیس نکلیاں رے
انگ بھبھوت جوگن بن چلیاں   چھان پھری سب گلیاں
میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

قبل ازیں اس بات کا ذکر آ چکا ہے کہ دکنی شاعری میں گیت کی صنف نامانوس تھی مگر گیت کی بھرپور پرورش کا دور درمیانی دور ہے۔ گیت کے فروغ اور ترقی کے لیے فضا سازگار نہیں تھا اور اس کی بڑی وجہ محض یہ تھی کہ اردو شاعری کے علمبردار اسے فارسی روایات کی تقلید میں پروان چڑھا رہے تھے لیکن ادب میں ایک طویل دور کے بعد جب اردو شاعری نے اپنے ابتدائی مزاج کی طرف مراجعت کی اور اس میں اردو گیت نمودار ہو گیا۔ اس کے بعد گیت کے فروغ کا سلسلہ جاری رہا حالات بھی اس کے لیے بڑے سازگار تھے کیوں کہ ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستانی تھیٹر وجود میں آ گیا تھا اور پارسی تھیٹریکل کمپنیوں نے عوام کی بڑھتی ہوئی تفریحی ضروریات کے پیش نظر ڈرامے سٹیج کرنے شروع کر دیئے تھے۔ ان ڈراموں کے پست اعلیٰ معیار کو زیر بحث لانے کی ضرورت نہیں لیکن ان کی بدولت اردو گیت کو ادب میں جو آگے بڑھنے کا موقع ملا اس کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ بے شک ان ڈراموں میں غزل کو بھی پیش کرنے کا رجحان نمایاں تھا اور یہ حالات کے عین مطابق بھی تھا کیونکہ غزل اس وقت فضا پر چھائی ہوئی تھی۔ تاہم ان ڈراموں میں گیت کو پیش کرنے کی جو روایت قائم ہوئی اس نے گیت کو اردو ادب میں ایک باقاعدہ صنف شعر کی حیثیت سے متعارف کرانے میں بڑی مدد دی۔

انیسویں صدی کا نصف آخر اور بیسویں صدی کا نصف اول اردو ڈراما اور اس کے ذریعے اردو

گیت کے فروغ کے لیے بڑا سازگار تھا لیکن گیت کو ادبی حیثیت حاصل کرنے کا جو احساس ابھی اس دور میں پوری طرح پیدا نہیں ہوا تھا۔ چنانچہ اس دور کے بیشتر گیت روایتی اسلوب سے باہر نہیں نکلے ——— آغا حشر اس دور کے ڈراماتی ادب کا سب سے بڑا مظہر ہیں اس لیے ان کے پیش کردہ گیتوں کا ذکر ہی اس سلسلے میں کافی ہے۔ اس لیے بھی کہ یہ گیت اس زمانے کے گیت کے عام مزاج کی غمازی کرتے ہیں:

نینن کو بھائے پیتم — دل میں سمائے پیتم
تم بن مورے سنوریا، بیری بھئی جگریا — جلدی تو گھر آ، برہا ستائے پیتم
چھوٹ گئیں سکھیاں سگری
بھٹکت پھروں ڈگری ڈگری
ڈھونڈوں کون نگریا — کون پردیس جائے پیتم

"اسیر حرص"

دکھیو جیاں موری بالی عمریا
میں بل بل جاؤں، گردا لگاؤں، تجن موہن کو رجھاؤں
آؤ جانی!
مورے نیناں دشمن میری جان کے — گھبرا رہیا چھپ کے تیر جان کے

"سیوری کی رسکی"

منجدھار نیا موری پار لگاؤ — ڈوبتی دکھیاری کو بچاؤ
موج اٹھے بھاری بھاری — چھائی غم کی اندھیاری
ذرا سائیں آنا، نبھانا، آؤ
غم کا چل گیا ہے آرا — ہوا دل پارہ پارہ
تھا گھر وہ زرد سہارا — چھوٹا دلبر دل آرا
ملا اب نہ کوئی سہارا — ڈوبے منجدھار نیا میری

"خوابِ ہستی"

آغا حشر کے ان گیتوں میں اندر سبھا کے گیتوں کا سا تنگ دامن اور گنگ وجود نہیں جس کی وجہ

کہ آغا حشر نے اپنے ڈرامے عوام کی تفریحی ضروریات کو مدِ نظر رکھ کر لکھے تھے اور اس لیے اس نے گیت کو ادبی لوازمات سے محروم نہ کیا۔ منظور نے یا اسے کوئی انفرادی رنگ عطا کرنے کی بہت کم کوشش کی ہے۔ گیت اور اجنبا ہندی گیت کی روایت سے ہم آہنگ ہیں اور ان میں عام طور سے عورت کی زبان سے عشق کی داستان بیان ہوتی ہے تاہم چونکہ خود شاعر کی ذات ان میں پوری طرح ختم نہیں ہوتی اس لیے گیتوں کو پڑھتے ہوئے کوئی گہرا اثر ذہن پر مرتسم نہیں ہوتا۔

اردو گیت کے ارتقا کے سلسلے میں اگلا اہم قدم عظمت اللہ خاں نے اٹھایا جب اس نے سریلے بول میں اپنے گیت لکھے جو کسی پٹی ہندی تراکیب کے تسلط سے آزاد تھے۔ بقول عظمت اللہ نے گیت لکھنے کے ایک متروک اسلوب کو نظم عام پرونے میں کامیابی حاصل کی —— یہ گیت ہندی گیت کی فضا سے ہم آہنگ ہیں۔ ان میں عورت اور مرد کے رشتے کو خاص جذباتی بلکہ جسمانی پہلو واضح ہوا ہے اور اس کے نتیجے میں غزل کے شکوہ کے بجائے ایک دھیمی سی لے بھی موجود ہے لیکن شاید غزل کے اثرات کے تحت یا اس تحریک ادب برائے زندگی کے باعث جو پہلی جنگ عظیم اور سیاسی بیداری کے باعث پیدا ہو گئی تھی ان گیتوں میں سے بعض عورت کے بجائے مرد کی طرف سے اظہار محبت کی ایک کاوش ہیں۔ یہ نہیں کہ عظمت اللہ کے بعد اردو گیت نے عورت کے بجائے مرد کی زبان سے اظہار عشق کے منصب کو کلیتاً اپنا لیا کیونکہ جدید اردو گیت میں ہندی گیت کی عام جہت آج بھی موجود ہے تاہم یہ ضرور ہوا کہ گیت کو عورت کے علاوہ مرد کی طرف منسوب کرنے کا رواج بھی عام ہو گیا اس صورت حال سے گیت کو اس حد تک نقصان بھی پہنچا کہ جہاں کہیں مرد کے لہجے کی کاٹ، درشتی اور برتری کا احساس زیادہ قوی ہوا، گیت کی لطافت اور گداز اس سے مجروح ہوئی۔ عظمت اللہ اس صورت حال سے اس لیے محفوظ رہا کہ اس نے اپنے گیت میں جو برہ پیش کیا وہ کچی عمر اور کچے تجربات کے باعث عورت کی نسوانیت ہی کا ایک حد تک مظہر تھا اور اس نے عورت کے مخصوص انفعالی میلان کو قائم رکھا تھا۔ مثلاً دام میں یاں نہ آئیے، کا یہ ٹکڑا :

پھول کھلوں میں یا کلی ایک کلی ابھی کھلی
رنگ کی دلکشی بڑھی حسن کی جھلک کھل ملی
دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے

من کو مرے جگا دیا، پہلا سبق پڑھا دیا
جلیپ جیک مری سکھی مرد مجھے بنا دیا
دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے

جن دوسرے گیتوں میں بُت پرستی اور سراپا نگاری کی جو روش ہندی گیت کا طرۂ امتیاز تھی، عظمت اللہ کے ہاں بھی موجود رہی۔ فرق صرف یہ تھا کہ اب بعض گیتوں میں مرد کی طرف سے عورت کے حُسن کی تعریف کی گئی لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ تذکیر و تانیث کے فرق سے قطع نظر ان گیتوں میں بھی گیت کی اس روایت کا پرتو عام طور سے ملتا ہے جس کے تحت شیام کے رنگ روپ کی تعریف کا میلان ابھرا تھا۔ عظمت اللہ کے ہاں یہ صورت اس طور دکھائی دیتی ہے:

ہائے وہ صورت پیاری پیاری
بڑی بڑی آنکھیں کالی
چکنے چکنے بال بھی کالے
ستری، ستری میٹھی میٹھی
بانسری کی سی آواز
نفیس چڑھاؤ نفیس اتار
سندر صورت دل میں سمائے
دل کو بھائے، دل لُبھائے
تجھ بن جگ ہو خالی خالی

آنکھوں والی دیس کی سندر پتری
کالی، کوئل سی کالی
بال بھی کالے گھنگھور گھٹا
ہونٹ وہ گورے جامن کے سے
اور آنکھیں جن میں لالی
دانت وہ اُجلے موتی کی مالا
"موہنی صورت موہنے والی"

اس گیت کی عام فضا صاف بتا رہی ہے کہ مرد کی طرف سے اظہارِ عشق کے باوجود یہ گیت ہندی گیت کی روایت سے انحراف کا درجہ نہیں رکھتا۔ مثال کے طور پر ہندی گیت میں شیام کے لیے موہن کا لفظ بھی استعمال ہوا ہے۔ یہاں موہن، موہنی میں ڈھل گیا ہے۔ شیام کنول ایسے نینوں والا ہے۔ یہاں ہرنی

جن کو ان آنکھوں نے اس کی محبت ملی ہے۔ شیام کا رنگ کالا ہے یہاں جوبن کا کالا رنگ ہے شامل ہے کہ شاعر نے کرشن کے سراپا کی روایت سے اپنا تعلق خاطر ظاہر کیا ہے پھر شیام بانسری بجاتا ہے اور گوپیاں ناچتی ہیں۔ یہاں محبوبہ کی آواز کو بانسری سے تشبیہ دے دی گئی ہے مختصراً اس گیت کی روایت سے شاعر کو تعلق خاطر بالکل عیاں ہے اور اسی لیے یہاں جنس کی تبدیلی سے بھی کوئی خاص فرق نہیں پڑتا۔[1]

عظمت اللہ کو یہ شرف حاصل ہے کہ اس نے گیت میں ہندی تشبیہات و استعارات کو بکثرت استعمال کیا تاہم اس نے گیت کی اس خصوصیت کو بطریق احسن پیدا کیا کہ اسے دھرتی کے مظاہر سے پیار رشتہ قائم رکھنا چاہیے؛ چنانچہ عظمت اللہ کے ہاں گھنگھور گھٹا، بانسری کی رسیلی آواز، گنگا سے جمنا اور شام کو سانجھ رنگی کا سیس محل، کوئل کی آواز، بھنوری سے لگے ہاتھ اور اسی قسم کی دوسری اشیاء اور مظاہر ابھرے ہیں جو خالص ہندوستانی فضا سے متعلق ہیں۔ اس کے علاوہ بقول مسعود حسین خاں، عظمت اللہ نے وزن کے علاوہ ہندی عروض کی ان تمام آزادیوں کو جو ہندی شعر کو پست نہیں بلکہ بلند کرتی ہیں نہایت کامیابی سے اپنی شاعری میں برتا۔ یہ بات اس ہندی فضا سے عظمت اللہ کے تعلق خاطر کا ایک ثبوت ہے جس میں گیت نے جنم لیا تھا۔

گیت کو اردو کے مزاج سے قریب تر کرنے کی روش کا آغاز تو عظمت اللہ سے ہوا لیکن اسے فروغ اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری نے دیا۔ واضح رہے کہ یہ روش بڑی احتیاط کی طالب تھی کیونکہ ہندی کے کومل الفاظ کے بجائے فارسی آمیز اردو تراکیب کو رواج دینے سے گیت کی مخصوص نسوانیت، لوچ اور سندرتا کے مجروح ہو جانے کا بھی خطرہ تھا۔ ہم یہ بات اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری کے حق میں یقیناً کہی جا سکتی ہے کہ انھوں نے اس تبدیلی کو بروئے کار لاتے ہوئے فنی بالیدگی کا ثبوت دیا اور فارسی الفاظ کی آمیزش کے باوصف اس نرم و گداز ہندوستانی فضا کو قائم رکھا جو گیت کی بقا کے لیے بے حد ضروری تھی۔ ان میں سے اختر شیرانی کے گیتوں میں گیت کے دو پہلو بطور خاص ابھر کر سامنے آئے یعنی ملن اور مفارقت کے پہلو! اور اختر کے خلوص نے ان دونوں پہلوؤں میں ایک انوکھی نکھار اور سندرتا پیدا کی۔ بحیثیت مجموعی اختر کے گیت میں عشق براہ راست محبوب کے جسم سے متعلق ہے اور اسی لیے نہ صرف اس کے پس منظر میں فطرت کی وہ علامتیں ابھری ہیں جو جذبات کو ...

---

[1] دیباچہ "سریلے بول"، ص ۴۲

سے متحرک کرتی ہیں بلکہ موضوع کے اعتبار سے بھی اختر شیرانی نے گیت کو عورت اور مرد کے "باہمی تعلق" سے باہر جانے کی بہت کم اجازت دی ہے۔ یہ باتیں گیت کے بنیادی مزاج سے ہم آہنگ بھی ہیں۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

کھو جاتے تھے جب دونوں ہم پیار کی باتوں میں
ان چاندنی راتوں میں

لطف آتا تھا آہوں میں
گیلی ہوئی بانہوں میں پھیلے ہوئے ہاتھوں میں
ان چاندنی راتوں میں

شرماتے تھے نظارے
بہہ جاتے تھے نظارے، بھیگی ہوئی باتوں میں
ان چاندنی راتوں میں

"چاندنی راتوں میں"

وہ آنکھوں میں بستے ہیں
رونا یہ ہے ہم پھر بھی صورت کو ترستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

دل چھوٹا ہے بیکل کیوں؟
آنکھوں سے یہ بادل کیوں دن رات برستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

کیا بات ہے ساجن کی
یہ نین تو ساون کی بجلی سے بھی سستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

"وہ آنکھوں میں بستے ہیں"

اختر شیرانی کے مقابلے میں حفیظ جالندھری کے ہاں گیت کو ایک وسیع تر کینوس پر پھیلانے کا اقدام بھی ملتا ہے۔ یعنی اگرچہ حفیظ نے ایسے گیت بھی لکھے ہیں جن میں محبت کا ارضی پہلو ابھرا ہوا اور محبوب کا جسمانی وجود نگاہ کا مرکز بنا، تاہم اس کے ہاں گیت کی محبت کو ایک کشادہ مفہوم عطا کرنے کی روش بھی ابھری ہے۔ بھگتی تحریک کے زیر اثر گیت میں عورت اور مرد کی باہمی محبت کو اس حد پھیلا دیا گیا تھا کہ محبوب کا وجود خالق حقیقی کے وجود کے لیے ایک علامت میں ڈھل گیا تھا۔ بے شک محبت کے محور کی اس تبدیلی کے باوصف محبت کی ارضی کیفیت اور جنسی جذبے کی بوجھل فضا اپنی جگہ قائم رہی تھی۔ نیز گیت کی بت پرستی کے بنیادی عمل میں قطعاً کوئی تبدیلی نہیں آئی تھی تاہم ارضی محبوب کے لیے ایک علامت بنانے کے عمل میں اندازِ فکر کی کشادگی ضرور وجود میں آ گئی۔ اس اقدام میں جہاں کہیں جذبے سے بے اعتنائی کی روش ابھری، گیت کو اس سے نقصان پہنچا کیونکہ گیت بنیادی طور پر جذبے کے والہانہ اظہار کی ایک صورت ہے نہ کہ تخیل کے تحرک کی۔ حفیظ جالندھری کے ہاں گیت میں بت پرستی کا عمل ایک کشادہ کینوس پر پھیلا ہوا دکھائی دیتا ہے اور محبت کے جذبے نے محبوب کے سراپا کے علاوہ دوسری اشیاء اور مظاہر کو بھی اپنی لپیٹ میں لینا شروع کر دیا ہے مثلاً

آم پہ کوئل کوک اٹھی ہے — سینے میں اک ہوک اٹھی ہے
میں جاؤں نہ کہیں سودائی — جا ڈھونڈوں کی ماہ دوائی
چبھتی ہے نس نس میں
دل ہے پرائے بس میں

اور اب پریت کا یہ جذبہ دلی کو اپنی لپیٹ میں یوں لیتا ہے۔

اپنے من میں پریت
بسا لے
اپنے من میں پریت
من مندر میں پریت بسا لے — او مورکھ اور بھولے بھالے
دل کی دنیا کر لے روشن — اپنے گھر میں جوت جگا لے
پریت ہے تیری ریت پرانی — بھول گیا او بھارت والے

پریت ہے تیری ریت

"پریت کو گیت"

ایک اور مثال!

ہستی کیا ہے میٹھا سپنا
سپنا کیا ہے میٹھی پریت   میٹھی پریت ہے میرا گیت
میرے میٹھے گیتوں میں بستی ہے ساری ہستی   میٹھے میٹھے گیت ہیں میرے پیاسی پیاسی ہستی
ہستی کیا ہے میٹھا سپنا
دل میں رہنا آنکھ میں چھپنا
سپنا کیا ہے میٹھی ریت   میٹھی ریت ہے میرا گیت

"فرشتوں کا گیت"

محبت اور بت پرستی کے عمل میں اس کشادہ اندازِ نظر کی بنا پر حنیفؔ کے گیت کو ایک امتیازی وسعت ملی ہے تاہم غور طلب بات یہ ہے کہ حنیفؔ نے گیت کے موضوع میں کشادگی تو پیدا کی ہے مگر گیت کے اصل مزاج کو مجروح نہیں کیا۔ گیت کے سلسلے میں حنیفؔ کی یہ عطا بڑی خیال انگیز ہے۔

(۵)

گیت کے سلسلے میں حفیظ، ساغر اور اختر شیرانی کے بعد دوسرا اہم نام میراجی کا ہے۔ دراصل میراجی سے اردو گیت کے ایک بالکل نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اس دور میں اردو گیت نے ایک باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کی اور نئے نئے امکانات سے روشناس کیا۔ اس تحریک کے علمبرداروں میں میراجی کے علاوہ اندرجیت شرما، آرزو لکھنوی، قیوم نظر، حفیظ ہوشیارپوری، مجید امجد، سلطان پوری، فتح آبادی، عزیز قیسی، جمیل الرحمٰن، محمد نبی اور لطیف انور کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

ان میں میراجی کے ہاں دھرتی پوجا کے رجحانات کی فراوانی ہے۔ میراجی کا قدیم ہندو تہذیب سے تعلق خاطر، ہندوستان کی دھرتی اور اس کے مظاہر مثلاً جنگلوں، درختوں، دریاؤں، پرندوں، پھولوں اور غاروں سے ایک گہری وابستگی اور اس تخلیق زیرِ بام سے ایک والہانہ لگاؤ جو جنگل میں جوبن سے بیدار ہوتا ہے، دراصل یہی تمام باتیں میراجی کو اپنے گیت لکھنے پر اکسایا ہے جن میں ہندوستان کی دھرتی کی سوندھی باس اور اس کی فضا کا سارا دلکش ترنم موجود ہے۔ میراجی کے گیتوں میں صرف ہندی گیت کی مخصوص گھلاوٹ اور رچاؤ موجود ہے بلکہ انہوں نے ہندی روایات اور ہندی کے کومل اور مترنم الفاظ سے بھی خوب استفادہ کیا ہے۔ گو میراجی نے اردو گیت سے ہندی کے میٹھے اور کومل الفاظ کو خارج کرنے کی روش کو انتہا پسندی کے مراحل میں داخل ہونے سے روکا اور گیت کو اس کی سندھی اور لطافت دی، لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ میراجی نے گھسی پٹی ہندی تراکیب کے استعمال سے گریز اختیار کیا اور یوں گیت کو ایک انوکھی تازگی اور گھلاوٹ بھی عطا کی۔

میراجی کے گیت ہندوستان اور اس کی رومانی روایات کے پس منظر رہتے جیسے فرش کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہی میراجی کے گیتوں کی خوبی ہے کہ ان میں ہندوستان کی دھرتی کا جادو بڑے بھرپور انداز میں ملتا ہے۔ مثلاً ایک گیت میں اس نے کہا ہے۔

چھم چھم چھم ناچ رہی ہے
مورنی دھرتی کے سنگ
دل میں کیسی پکار؟

جس سے صاف ظاہر ہے کہ میرا جی کو رسدی دھرتی ایک عورت کی طرح رقص کرتی اور گیت کی زبان میں اپنے دل کی پکار کو محبوب تک پہنچانے کی کوشش کرتی ہوئی دکھائی دی ہے۔ لیکن میرا جی کے ہاں ہندوانہ فضا کے عام شواہد بھی نظر آتے ہیں۔ رادھا کا رقص، گوپیوں کی چہل، بنسی کی تان، ان سب کے دل دھڑکنے لگتے ہیں اور بنسی کی آواز پر وجد میں آنے کا جذبہ، یہ تمام باتیں میرا جی کے گیتوں میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں مثلاً

کیسی ہنسائے کیسی رلائے   بین بجا کر سب کو بھائے
اس کی ریت انوکھی نیاری   جیسے ایک مداری

یہاں جیون در اصل محبوب کے لیے ایک علامت ہے، محبوب جس کا عورت کو انتظار ہے۔ اس محبوب کو مداری کا نام دے کر اور اس کے ہاتھ میں بین تھما کر میرا جی نے جنس کے اس پہلو کو بڑی خوبی سے ابھارا ہے جو سانپ کی روایت سے وابستہ ہے اور جو گیت کے جنسی جذبے سے پوری طرح منسلک ہے۔ چند اور مثالیں دیکھیے:

بنسی رات میں کس نے بجائی   رام دہائی! رام دہائی
راکھ میں چنگاری کیوں سلگی   اس کی نہیں ہے تاب
بھاگے
دھندلے پڑ گئے خواب

کوئی کہے میں سندر نار
رین اندھیری رین اُجالی   بادلوں والی تاروں والی
سکھی کہے تو جاگے پیار
کوئی کہے میں سندر نار

رین اندھیری چمکے بجلی   گھر سے باہر بھیگوں اکیلی

کھولو کھڑکیاں ساجن، ساری بھیگ گئی
من کی کھڑکیاں کھولو کہ رس کی بوندیں پڑیں

ٹھنڈک سے کانپے سر پر   اب قریب ذرا چل آئیں
بادل بن گئے پریم سندیسے
مگر کا بندھن کوئی ڈھونڈے
آجاؤ ساجن پیارے، دکھڑا تم سے کہوں میں

میں انگ انگ سہلاؤں
بھول کے جگ کو جاؤں، میں انگ انگ سہلاؤں
من کے اس پار کی شوبھا دور دور کی باتیں
بھیگے بھیگے من بھائے دن، شوخ اکیلی راتیں
بھول رہا ہے لاج کا پردا، اس کو آج اٹھاؤں
دور ہے گھنگھور کی شدھ لیتی، دور ہے رس کی بستی
دور دور نہیں رہ کر سوچو، بستی کب ہے ہستی
دور کر پاس بلاؤں آج تو انگ سے انگ لگاؤں
رس کا ساگر کھول رہا ہے جھوم کے برکھا دوڑوں
میں انگ انگ سہلاؤں!

ان چند مثالوں سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ میراجی نے اپنے گیتوں میں ہندوستان کی دھرتی اور اس دھرتی کی سب سے بڑی علامت یعنی ایک ہندوستانی عورت کو پیش کیا ہے۔ ہم اس پیش کش میں میراجی نے عورت کے جسمانی پہلوؤں کو بطور خاص اہمیت دی ہے۔ چنانچہ یہ عورت جنسی جذبے کی تندی کے زیر اثر اپنا انگ انگ سہلانے کی آرزو میں سرشار ہے۔ برسات کی رات میں سلگتی ہوئی ساری پہنے چوری چھپے محبوب کے پاس جاتی ہے۔ شوخ یہ پریمی محبوب کے انتظار میں سلگتی ہے اور اگرچہ بظاہر شرم سے اس کا سر جھکا ہوا ہے

لیکن اس کی محبت میں آگ سی لگی ہوتی ہے۔ عورت کے دل میں محبت کا یہ جذبہ جو جنسی وصال کی آرزو میں شدید اور سرکش ہو گیا ہے، میرا جی کے گیتوں کا موضوع ہے اور میرا جی نے اس جذبے کو جن کیفیتوں میں گرا پیش کیا ہے

ہندی گیت کی روایت اور ہندی کے کومل الفاظ کو اردو گیت میں استعمال کرنے کا یہ رجحان میرا جی کے علاوہ اس دور کے دوسرے لکھنے والوں کے ہاں بھی عام طور سے دستیاب ہے۔ ان لکھنے والوں میں اندرجیت شرما، اختر شیرانی، قتیل اور مقبول حسین احمد پوری کے گیتوں میں بھی گھلاوٹ اور نکھار ہے۔ اس دور کے بیشتر گیت لکھنے والوں سے نہایت عمدہ گیتوں کا انتخاب میرا جی اور مولانا صلاح الدین احمد نے "گیت ہی گیت" کی صورت میں کیا ہے جس کے مطالعے سے اردو گیت کی توانائی اور نکھار کو بآسانی اندازہ کیا جا سکتا ہے لیکن اس دور میں قیوم نظر کے ہاں گیت کے اس عام رجحان سے ہٹ کر ایک نئی روش اختیار کرنے کا میلان ابھرا ہے۔

گیت جو محبت کے والہانہ اظہار کی ایک ایسی صورت ہے جس میں مرد اور عورت کا رشتہ سامنے آتا ہے اور اس رشتے کو منظر عام پر لانے میں شاعر عام طور سے ضبط و احتیاط کی روش کو اختیار نہیں کرتا کہ گیت کا تقاضا بھی یہی ہے لیکن قیوم نظر کے گیتوں میں ایک عجیب سی جھجک موجود ہے جو بظاہر گیت کے مزاج کے منافی ہے لیکن جس نے دراصل گیت کی حقیقت میں ایک دھیما پن پیدا کیا ہے۔ قیاس غالب ہے کہ اس سلسلے میں کچھ تو قیوم نظر کے گیت پر ڈوبے عصر کے تہذیبی انضباط کے اثرات ثبت ہوئے ہیں اور کچھ خود قیوم نظر کی شخصیت میں جذبے سے بے اعتنائی کی روش نے ایک دھیمے پن کو جنم دیا ہے۔ بہرکیف قیوم نظر نے گیت کی شدید جذباتی فضا کو ایک علامتی رنگ تفویض کرکے اسے مدھم اور پرسکون بنا دیا ہے اور یہی اس کے گیت کا امتیازی وصف ہے۔ دراصل قیوم نظر نے گیت کے تینوں اہم موضوعات یعنی ملن، فراق اور تیاگ کی خواہش کو گیت کا موضوع تو بنایا ہے مگر اس نے گیت کی عام روایت کے تحت سیدھے، بلاواسطہ اور والہانہ انداز میں بات نہیں کی بلکہ ایک علامتی رنگ میں بات کے مختلف پہلوؤں کو پیش کر دیا ہے مثلاً ملن کے کو قیوم نظر یوں بیان کرتا ہے۔

پھر جاگے کلی بوٹے
سورج چمکا، چشمے پھوٹے
پھر جاگے کلی بوٹے

سوئی ہوئی تھی تقدیر جاگی
جوڑا پہنچی حیا، شانا
جاگے پی کے پاس سہاگی

لپک جھپٹ کر آئیں بانہیں
بڑھ بڑھ کر شرمائیں

دھیان کی سراق چھاؤں کے

جھکتے کالے بادل
تھم جھوم کر برسیں

بھیگی بھیگی ہریالی پہ جھومیں
کلی کلی کی مہک کر جھولیں
تک نیلی آنچلوں کے
اڑتے اڑتے آنچل
چھم چھم کر برسیں۔

ان گیتوں کا امتیازی وصف یہ ہے کہ ان میں محبت کی تحریک دل کی کیفیت کو محض چاندنی کے چھپ جانے، ندی کے جاگ جانے، بادلوں کے شور مچانے اور آنچلوں کے اڑنے سے واضح کر دیا گیا ہے اور باقی سب کچھ سننے والوں کے لیے ادھورا چھوڑ دیا گیا ہے۔ یہ انداز دوہا کے دل میں جذبات کے برانگیختہ ہونے یا ان کے واقعات کو بیان کرنے کے انداز سے بالکل مختلف ہے اور اب فراق کی کیفیت :-

سپنوں کا جادو ٹوٹ گیا
رو کے تھکے تھے چندا کی بھی تاروں کو چھوڑ گیا

دم اک اک کر کے توڑ رہے ہیں
بیراگی انکھیں پھوڑ رہے ہیں

بکی کہانی بکا بین کی بھرت سمجھ کا ٹوٹ گیا
سپنوں کا جادو ٹوٹ گیا

ڈگر چلا تو سنے لگے کواڑوں آسنے
آسنے اور نہ جانے ۔

گیتوں کے ان ٹکڑوں میں دھرتی پردیس کے چلے جانے کا ذکر ہے اور روح کے کرب کا کھلے بندوں اظہار ہوا ہے جیسا کہ گیت میں عام ہے، یہاں بھی بات علامتی رنگ میں کہہ دی گئی ہے۔ آشناؤں کی جگہ کواڑ سنسان ہے اور محبوب کی جگہ چند سالے رہ گئے ہیں وہ ساری کہانی بیان کر دی گئی ہے جس کے لیے پہلے شاعر کو بالواسطہ انداز اختیار کرنا پڑتا تھا۔ گیت کا تیسرا موضوع ہے تیاگ کی خواہش۔ ایک گیت میں اس وقت ابھرتی ہے جب عورت محبوب کی خاطر اپنے دیس کی دھرتی کو تیاگنے پر مائل ہو جاتی ہے۔ قیوم نظر نے اپنے گیتوں میں گیت کے اس بنیادی موضوع کو اپنایا ہے لیکن یہاں بھی عورت کے جوگن بننے اور گھر کو تیاگنے کا ذکر علامتی زبان ہی میں کیا ہے۔

میرا جی کے مرنے کے بعد بھی اردو گیت کا فروغ جاری رہا۔ دراصل گیت بھارت اور پاکستان کے عوام کی ایک جذباتی ضرورت ہے اور اردو کے ان رومانی پہلوؤں کو تسکین بہم پہنچاتا ہے جو جنگل کی فضا اور موسموں کی ترنم ریزیوں سے منسلک ہو گئے ہیں، چنانچہ ملک کی تقسیم کے بعد بھی گیت کی وہ روایت جس کا سب سے بڑا مظہر کرشن، رادھا کا معاشقہ ہے اور گیت کا وہ پس منظر جو یہاں کی دھرتی اور اس کے موسموں، پرندوں اور پھولوں سے مرتب ہوا ہے، آج بھی زندہ اور قائم ہے اور اسی لیے اردو گیت نظم کے دوش بدوش ایک مقبول صنف شعر کی حیثیت میں اب تک رائج ہے۔ تقسیم کے بعد اردو گیت کے فروغ میں جن شعرا نے حصہ لیا ان میں شکیل بدایونی، قتیل شفائی، مجروح سلطانپوری، ساحر لدھیانوی، حفیظ، آجد، منیر نیازی، جمیل الدین عالی، تنویر نقوی، اکرم ظفر، تابش صمید، مظفر علی سید، سیف الدین سیف، ضمیر اظہر اور ناصر شہزاد کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے قتیل شفائی اور منیر نیازی نے تو بطور خاص بہت عمدہ گیت لکھے۔ قتیل شفائی کے گیتوں کا امتیازی وصف ان کی شگفتگی اور چنچل پن ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دھرتی اور گیت کا چولی دامن کا ساتھ رہا ہے اور گیت کی لے میں رقص کرتے ہوئے قدموں کی جھنکار بھی شامل

ہوتی ہے لیکن جس طرح رقص کی جھنکار نے قتیل شفائی کے گیتوں کو اجاگر کیا ہے اس کی مثال عام طور سے نہیں ملتی۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے قتیل کا گیت محض عورت کے جذبات کا اظہار نہیں بلکہ اس کے جسم کی پکار بھی ہے اور یہ پکار جسم کی تھرتھراہٹ میں ڈھل گئی ہے۔ اس کے اس قسم کے مصرعے کہ

میں چھنک چھنک لہراؤں

یا

جھن جھن جھن جھن تجھے سناؤں تیرا ہی افسانہ

یا

گوری بیچ بجار ناچے
من رنگا من میں پیا ترپے پھر بھی کرکے سنگار ناچے
گوری بیچ بجار ناچے

اس بات پر دال ہیں کہ قتیل نے رقص کو گیت کا جزو لاینفک بنایا ہے اور یوں تھرکتے اور ناچتے ہوئے دل کی پکار کو حصولِ آزادی کا ایک وسیلہ قرار دیا ہے۔ چنانچہ قتیل کے گیت میں عورت اس تتلی کی طرح ابھری ہے جسے تازہ تازہ پر عطا ہوئے ہوں اور جو ابھی اڑنے کے قابل تو نہ ہوئی ہو تاہم جس کے پروں کی پھڑپھڑاہٹ نے فضا میں ایک انوکھی جھنکار کا اضافہ ضرور کر دیا ہو۔ قتیل کا گیت اس لحاظ سے گیت کے مروج سے نسبتاً زیادہ ہم آہنگ ہے کہ اس میں عورت کی چھنکار اور رقص کھل کر ابھرتے ہیں اور جہاں رقص کی جھنکار نے عورت کے اس جذباتی تحرک کی غمازی کی ہے جس کے تحت وہ بابل کے گھر کو چھوڑ کر پریتم پی کے دیس کو سدھارنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ عورت کا یہ تیاگ کا جذبہ تخیل کے دائرے سے نہیں نکلتا بلکہ گیت کی لے اور رقص کے تحرک تک محدود رہتا ہے یا جیسا کہ اوپر ذکر ہوا الفاظ سے زیادہ پروں کی پھڑپھڑاہٹ سے تشبیہ دی جا سکتی ہے۔ قتیل کے ہاں گیت کا یہ پہلو شعوری طور پر ساکار ہوا ہے اور یہی اس کے گیت کا امتیازی وصف ہے۔

جہاں قتیل کا گیت عورت کی محبت کے واحد زاویے کی ایک صورت ہے وہاں منیر نیازی کے ہاں ایک تماشائی کی حیثیت میں محبت میں مبتلا عورت کی حرکات کو دیکھنے کی ایک روش ملتی ہے۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ منیر کے گیت میں بات مرد کی طرف سے کہی گئی ہے تاہم وہ اصل میں عورت

کی کمائی کو ہی موضوع بنایا گیا ہے اور اس لیے یہاں مرد کے بجائے عورت کا جذباتی تموج زیادہ نمایاں ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ ارتیز کے گیت کا مرد انفعالیت کا شکار ہے جب کہ عورت جذباتی طور پر فعال اور بے قرار ہے۔ یہ بات گیت کے مزاج سے ہم آہنگ بھی ہے۔ تیز کی عطا یہ ہے کہ اس نے عورت کے جذباتی ہیجان کو عورت کی زبان سے بیان کرنے کے بجائے مرد کی زبان سے بیان کیا ہے اور یوں گیت کو ایک نئے ذائقے سے آشنا کر دیا ہے۔

بحیثیت مجموعی اردو گیت نے دھرتی گیت کے بنیادی مزاج کو محفوظ رکھا ہے مگر اس کے چند نسبتاً مختلف پہلوؤں کو ابھار بھی دیا ہے۔ اردو شاعری میں گیت سوسائٹی کی خاص جذباتی سطح کا آئینہ دار ہے۔ اس میں سوسائٹی کی تخیلی یا اس کی سطح ابھار جیسی ہوتی ہے چونکہ گیت بنیادی طور پر ہندوستانی معاشرہ زمین سے وابستہ ہے اور زمین ہی اپنا اظہار تخلیقی ابال کی صورت کرتی ہے اس لیے جب اس زمین کا باسی، ارضی صفات سے ہم آہنگ ہو کر اظہار ذات کی طرف مائل ہوتا ہے تو وہ سب سے پہلے اپنی ذات کے خاص ارضی پہلوؤں کو گیت کی جذباتی فضا میں ابھارتا ہے گویا انسان کے تہذیبی ارتقا میں گیت وہ مرحلہ ہے جب جسم پہلی بار شعور ذات سے آشنا ہو کر تحرک سمیٹتا ہے۔ اسی لیے گیت اس معاشرے میں جنم لیتا ہے جس کی بنیاد ارضی ہو۔ چونکہ اس برصغیر کا معاشرہ بنیادی طور پر ارضی اور مادری ہے۔ اس لیے یہاں گیت ہی اظہار ذات کی ابتدائی صورت کے طور پر پیدا ہوا ہے۔ پس اگر اسے ارضی معاشرے کے جمالیاتی اظہار کا نام دیا جائے تو اس میں قطعاً کوئی حرج نہیں!

اُردو غزل

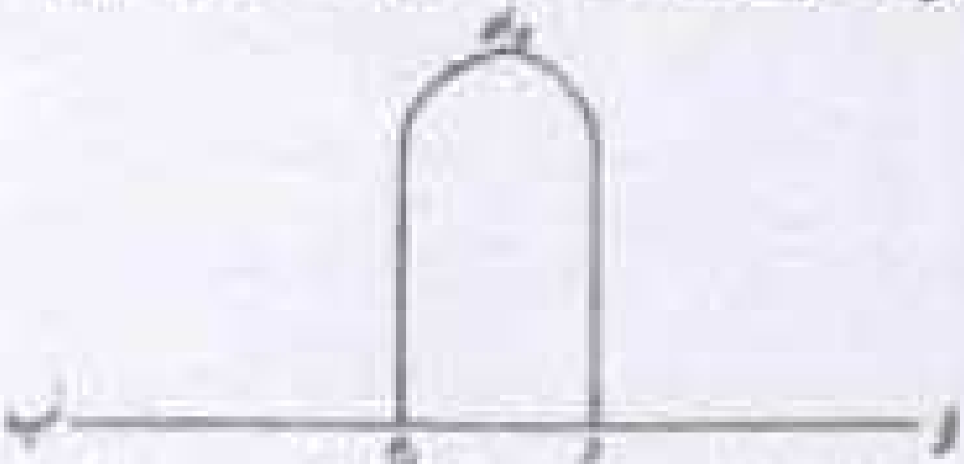
گیت اس وقت جنم لیتا ہے جب عورت کا دل محبت کے بیج کو قبول کر لیتا ہے۔ دوسری طرف غزل اس بیج کے بار ور ہونے اور ایک ننھے پیکر کے وجود میں آنے کی داستان کو پیش کرتی ہے۔ تاہم غزل اس "نومولود" کو بحیثیت ایک کل پیش نہیں کرتی یہ کام نظم کا ہے۔ غزل تو ماں اور بچے کے رابطہ باہم کے ایک بالکل مختصر سے دور کی عکاسی تک محدود ہے۔ یہ صرف سورج کے طلوع ہونے کے منظر کو پیش کرتی ہے۔ ایک ایسا منظر جس میں ابھی سورج دھندلکوں سے پوری طرح برآمد تو نہیں ہوا تاہم اس نے رات کی تاریکی سے فراغت یقیناً حاصل کر لی ہے۔ غزل دن اور رات کے اسی سنگم پر پیدا ہوتی ہے اور اسی لیے غزل میں جذبے کی زمین پر پہلی بار تخیل نمودار ہوتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ غزل میں زمین اور آسمان اور روشنی اور تاریکی کی ثنویت ویسے ہی ابھرتی ہے جیسے گیت میں ابھری تھی لیکن اب جزو اور کل کی مرکزی حیثیت میں ایک اہم فرق ضرور نمودار ہو جاتا ہے۔ گیت عورت کے والہانہ جذبے کا اظہار تھا اور یہ جذبہ اس بیج کا رہین منت تھا جسے عورت کے جسم نے قبول کر لیا تھا گویا یہاں ماں (یعنی کل) ابھی بچے (یعنی جزو) سے منسلک ہو گیا تھا لیکن غزل میں انسانی بیج ایک بچے کی صورت اختیار کر کے عورت کے وجود سے الگ ہو جاتا اور اب اس کی چھاتی سے چمٹا ہوا نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں گیت انسانی زندگی کے اس دور کا منظر ہے جس میں جزو کل سے الگ ہے لیکن غزل اس دور کی علمبردار ہے جس میں جزو نے کل کی فضا سے باہر نکل کر اپنے وجود کا اعلان کر دیا ہے مگر ابھی کل سے اس کی وابستگی بدستور قائم ہے۔ غزل کی حیثیت بجائے خود اس رابطہ باہم کی فضا ہے۔ غزل کا ہر شعر ایک ایسا جزو ہے جو غزل کا حصہ ہونے کے باوجود اس سے جدا بھی ہے۔ یہ شعر ایک الگ حیثیت کا حامل ہے لیکن اس کے باوصف غزل کے مرکز سے منسلک بھی ہے بالکل جیسے ایک بچہ ماں سے اپنا ناتا توڑ کر ایک قدم بڑھے اور پھر سے پہلے ہی گم ہو جانے کے ڈر سے

پلٹ کر دوبارہ اس کی اگلی قدم نے غزل انسانی ارتقا کے اس خاص مقام کی نشاندہی کرتی ہے جہاں کل کی بوجھل اور ٹھہری ہوئی فضا سے ایک نئی تحریک اور منفرد کیفیت پہلی بار جنم لیتی ہے تاہم یہ کیفیت ابھی بجائے خود ایک "کل" میں تبدیل نہیں ہوئی۔

جس طرح بچہ ماں کے شکم سے پیدا ہوتا ہے بعینہٖ غزل بھی گیت کی اساس پر استوار ہے۔ یہاں یہ بات کہنا ہرگز مقصود نہیں کہ گیت نے بحیثیت ایک صنف غزل سے پہلے جنم لیا تھا اور یہ کہ غزل بحیثیت ایک صنف گیت کے بطن سے پیدا ہوئی تھی کیونکہ مقصود فقط یہ ہے کہ انسانی سائیکی[1] میں گیت کا نقطہ پہلے وارد ہوتا ہے اور غزل کی اس کے بعد۔ چنانچہ غزل گیت کی سائیکی پر استوار ہے اور اسی لیے اس میں گیت کی اساس یعنی جذباتی فضا بہر صورت موجود رہتی ہے۔ البتہ غزل میں تخیل جذبے کا ہاتھ تھام کر زقند بھرتا ہے اگر یہ جذبے سے بالکل منقطع ہو جائے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ غزل نے اپنی بنیاد ہی کی نفی کر دی ہے لیکن صرف جذبے کا وجود بھی تو غزل کا طرۂ امتیاز نہیں۔ غزل اس وقت جنم لیتی ہے جب جذبے کی بنیاد پر تخیل کی پرواز وجود میں آتی ہے۔ غزل میں جذبے اور تخیل کے اس امتزاج کو بڑی اہمیت حاصل ہے لیکن یہاں ایک لمحہ کے لیے جذبے اور تخیل کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے تاکہ غزل کے بنیادی مزاج کی پرکھ ہو سکے۔ جذبہ جبلی ہیجان کی برانگیختہ صورت ہے۔ انسانی فطرت میں جبلی تقاضات مرموز قوتوں کے روپ میں سدا موجود رہتے ہیں اور خارجی زندگی سے ان کا تعلق انسانی حسیات کے وسیلے سے قائم ہوتا ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ اچانک خارجی زندگی کا کوئی منظر انسان کے سامنے آتا ہے اور اس کی کسی خاص حس یا حسیات کو متاثر کرتا ہے۔ یوں حسیات جبلی ہیجان کو برانگیختہ کر دیتی ہیں اور یوں جبلی ہیجان جذبے میں منتقل ہو جاتا ہے۔ مثلاً اگر کسی شخص کی زندگی میں دفعتاً ایک ایسی صورت نمودار ہو جس کی جنسی کشش اس شخص کی حسیات کو متاثر کر کے جنسی ہیجان کو برانگیختہ کر دے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ایک خارجی شے نے جذبے کو وجود میں لانے کا کام سرانجام دے دیا ہے۔ اب یہ جذبہ جو بنیادی طور پر ایک مرموز قوت تھا متحرک تو ہو گیا ہے تاہم اس میں گراں باری اور وزن کی صفت بدستور باقی ہے۔ اس جذبے کو اگر اس کی بوجھل کیفیت سمیت لفظوں کی گرفت میں لایا جائے تو غزل وجود میں نہیں آئے گی بلکہ غزل صرف اس وقت وجود میں آئے گی جب جذبے کی سطح سے تخیل کی ایک

ا؎ Psyche

جبلت متوازن ہوگی اور جذبے کو تب لطیف اور راسخ بنا سکے گی بنیادی طور پر یہیں ہم ان جذبات اور تخیل ایک ہی قوت کے مختلف نام ہیں لیکن یہاں یہ ملحوظ رہنا ضروری ہے کہ اگرچہ یہ مختلف نہیں تو ان کو جذبے کی شکل کر جانے جذبے کے تخیل میں منتقل ہونے کی صورت کو ایک شکل کی مدد سے یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے۔



اس شکل میں خط ا ب جبلت کی لکیر اور ج ل جذبے کی سطح کو واضح کرتی ہے یعنی جذبہ ایک خارجی شے ج کا اخذ سے یا الجبلت جذبہ ہے جو اس کی سطح پر تو یہ جذبہ جذبہ عمل پر اور ثبت کر کے اپنی تسکین کی صورت پیدا کر سکتا لیکن نے کی سطح پر صورت حال اس سے مختلف ہو گی۔ شیخ شاعر کی زندگی میں جب کبھی جبلت متوازن ہوتی ہے جس کے لازمی کی لگت جبلت اور ولادت انسان سے قائم رکھتی ہے تو شاعر کا تخیل یک لخت بالاگجت ہو جاتا ہے اور اس کے ہاں ایک تخلیقی جبلت وجود میں آجاتی ہے وہ ایک لشکرہ سے فقط چند ہیولوں کی طرف تو قدم بڑھاتے ہیں عارض کر دیکھتے ہیں اس کے ذہن میں ہیولے کے مختلف ابھرتے ہیں وہ خود نہیں جانتا کہ اس نے یہ قدم کیوں اٹھائی اس کے ہاں تخلیقی عمل نے یہ کام سرانجام دے دیا ہے وہ ایک عارض اور ہیولوں کی مشابہت کو حیات نو بخشتا ہے اس کا یہ عمل جذبہ اس قدر کے باعث ہیولوں سے متعلق ہو کر ایک لطیف اور راسخ ہو جاتا ہے۔ جذبے کے اس قدم کو لطیف اور راسخ ہو جانے کے اس عمل کو تخیل کا نام دیا ہے گیت میں شے ج کی قربت کا احساس غائب ہے اور اس لیے گیت اپنی منزل یعنی محبوب تک پہنچنے کے سیدھے اور مختصر راستہ اختیار کرتا ہے یعنی وہ سیدھا عمل کی طرح ڈنک مارتا ہے جب کہ غزل میں تشبیہ یا استعارے کا استعمال ایک طرح سے ہم آہنگی کی نشاندہی کرتا ہے جو ہے جو اور ح ہے د کے شنا تشبیہ یا استعارے کا عمل یہاں ہے خود غزل کی داخلی لودہ کی اس کے بجائے کا تقاضا ہے جبلت جو ہے اس عمل میں شاعر کو ج کی قربت ہے یعنی وہ کچھ بھی وقت حاصل ہوا تھا لیکن اس جبلت کے فوراً بعد ایک تموج ابھرتا ہے اور شا نیسیہ کی ابتدائی سطح (ا ب) کی طرف مراجعت کرتا ہے جو ہے ج کا ایک لکیر بھی ہے کہ اس جمال کی تشنگی ہوتی ہے ایک مراجعت میں یہ اس کا وہاں ایک لطیف اور راسخ کیفیت سے پر ہوتا ہے جیسے کسی گو تنے کے وجود سے پھوٹی ہے اور اس عمل میں اسے وہ لذت حاصل ہے جسے جمالیاتی لذت کا نام دیا گیا ہے لیکن تخلیق کی اس قوس کے دوران سے

ایک دوسرے سے اس قدر قریب ہوتے ہیں کہ بظاہر انہیں الگ الگ کرنا مشکل ہے چنانچہ شاعروں کی طرح یہ کہتا ہوا
سنائی دیتا ہے کہ تخلیق کے دوران میں سے ایک کو برتر قوت حاصل ہوتی تھی۔

اس تجزیے سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ تخیل دراصل وہ اسپ تازی ہے جو جذبے کی بوجھل کیفیت کو توڑ کے
جست بھر کر ایک بار اور لطیف بنا دیتا ہے یا یوں کہیے کہ تخیل وہ واسطہ ہے جو زندگی کے گوشے کی جگہ جبر سے
اور علامات و اشارات اور رمز و کنایہ کی مدد سے جذبے کو خارجی زندگی سے مربوط کر دیتا ہے۔ دراصل غزل کے پس منظر
میں جذبہ ... اس کا رشتہ قائم رہتا ہے اور اس لیے شعر پڑھ کر یا تخیل سے نئے نقوش ابھرتا ہے لیکن نقوش
ابھرنے کے اس عمل میں بے باکی اور انفرادیت کا وہ طریق پوری طرح ابھر نہیں سکتا جو نظم کے سلسلے میں ملتی ہے اس
کی وجہ غالباً یہ ہے کہ غزل شعور کی اس روشنی کی پیداوار نہیں جس میں سوچ ایک کل کی حیثیت میں ہر شعر پر مستقل ہو چکا ہے
بلکہ اس پر ایک ایسا دھندلکا پیدا ہوتا ہے جس میں ابھی سوچ خود لاشعور کے سایوں سے پوری طرح آزاد نہیں ہو سکی اور
اس کی روشنی میں ابھی ایک سرمئی سی کیفیت باقی ہے۔ غزل کے علاوہ کہیں بھی شعر یہاں موجود ہے غزل کا شعر یہی
ایک لمحے کے لیے غزل سے ماورا کی لاشعوری تجربہ اور تخیل کی رفتار کا منظر دکھاتا ہے اور پھر جیسے شعر کو غزل کے آنچل میں اپنا منہ
چھپا لیتا ہے اسی لیے غزل کے ہر شعر میں جذبے کا عمل لازمی طور پر ہنگامی اور مختصر ہے۔ اس میں ایک ضبط اور ٹھہراؤ
غزل کے شعور میں ہر بات اشارے کنائے سے آگے نہیں جاتی۔ اس میں تخیل اور تجربے کا وہ عمل مفقود ہے جو نظم میں ابھرتا ہے
یہ غزل کا نقص نہیں بلکہ اس کے مزاج کی ایک کیفیت ہے اور اسی میں غزل کا سارا حسن پوشیدہ ہے۔ ایمائیت اور رمزیت
کا یہ عمل خود کو براہ راست اور تشبیہات و استعارات میں اجاگر کرتا ہے۔ تشبیہ یا استعارہ بجائے خود ایک ایسا عمل ہے جو
تجربے اور تخیل کے عمل کی ضرورت باقی نہیں رہنے دیتا اور محض ایک علامت یا پیکر کو ابھار کے معنی کے مفہوم اور بات کو
واضح کر دیتا ہے چنانچہ غزل بنیادی طور پر ایک شعری صنف ہی ہے اس لیے اس نے اپنے اظہار کے لیے زیادہ تر تشبیہ اور
استعارے ایسے جب استعمال کیے ہیں تو ان میں اس کا شعر ہی ہوتا ہے کہ غزل کے اندر کی اس کیفیت کو اجاگر کیا تو وہ بھی
نئی اشعار کا آئینہ ہو جاتی ہیں۔ پہلی بار کہ غزل میں خارجی زندگی کی طرف ایک جست دراصل میں آتی ہے گیت کی فضا جذبے کی
فضا تھی اس کا کردار عورت تھا جب عورت نے اپنے دل میں چھپے جذبات اور انہی بے گیت میں خارجی حقیقتوں کا شعور
ابھرا ہوا نہیں تھا۔ لیکن غزل جذبے سے متعلق ہوتے ہوئے بھی باہر کو جھانکتی ہے اور اس میں شعور کائنات کا عمل بھی ابھرتا ہے
چنانچہ غزل ایک وقت میں دو ہم سے جدا ہو گئی اور اس کی جڑیں زمین اور جسمانی تعلقات سے ملی ہوئی ہیں لیکن یہ اپنی ذات
کو بڑی کامیابی سے ظاہر کرتی ہے۔ اسی لیے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ غزل انسان کے ذہنی اور احساسی ارتقا

میں ایک اہم مطلب یہیں ہے اور وہ یہی حقیقت ہے کہ اردو کی پہلی اہم کوشش یا غزل کے عروج کو ولی دکنی سے وابستہ
بات یہ ابھرتی ہے کہ غزل میں مخاطب عورت اصل ہے جب کہ گیت میں مخاطب مرد تھا غزل کے نقادوں نے عام طور پر
غزل کی تشریح کرتے ہوئے اسے عورت یا عورت کے بارے میں گفتگو کرنے کا عمل قرار دیا ہے لیکن اس میں ایک یہ الجھن
موجود ہے کہ اگر غزل میں مخاطب عورت ہے تو پھر فعل مذکر کے استعمال کی وجہ کیا ہے، ڈاکٹر یوسف حسین کا خیال ہے[۱]
چونکہ مشرقی آداب گوارا نہیں کرتے کہ محبوب کی نسوانیت کو بے پردہ کیا جائے اس لیے بیشتر مخاطب میں ابہام کی کیفیت
باقی رکھی گئی ہے۔ غزل کے بعض دوسرے نقادوں نے یہ موقف اختیار کیا ہے کہ اردو غزل نے چونکہ فارسی شاعری سے اخذ و
اکتساب کیا ہے اور وہاں فعل مذکر کا عام طور سے استعمال ہے اس لیے تقلیداً یہی طرزِ مخاطب گویا انداز اردو غزل میں بھی در آیا
چونکہ ایک فکر یہ بھی ہے کہ ایران میں جب تصوف کے تحت غزل کو عشقِ حقیقی کے اظہار کے لیے ایک وسیلہ بنایا گیا تو مخاطب
میں فعل مذکر کا استعمال عام ہوا اس تصور کے تحت کہ عورت کے جسم سے جنسی وابستگی کا تصور خالقِ حقیقی سے عشق کے تصور کو
مجروح کر سکے اس سبب عورت کے ساتھ ایک یہ خیال بھی عام ہے کہ قدیم ایران میں ایک تو عورت پس منظر میں تھی اور دوسرے
جاں بازی اور قتل و کشت کے لمحات میں سپاہیوں کو سب سے زیادہ قرب اپنے گھوڑوں سے ہوتا تھا اس لیے امرد پرستی کا رجحان
ابھرا جس سے بعد ازاں غزل میں بھی خود کو ملوث کر دیا۔ غزل میں فعل مذکر کے استعمال کے سلسلے میں صنف کا یہ سارا انداز
کلام فارسی سے عدم واقفیت کا نتیجہ ہے اصل واقعہ غزل کا محبوب تذکیر و تانیث سے ماورا ہے اس کی حیثیت محض
اور آفاقی ہے جو غزل کے تمام میلانات کے عین مطابق ہے۔ دراصل غزل سے مس ہوتے ہی جذبہ اپنی انفرادی حیثیت
سے دست بردار ہو کر ایک عمومی صفت کا حامل بن جاتا ہے بعینہٖ جیسے درخت اپنی ہستی کو جنگل کے اندر میں ختم کر دیتا
ہے چنانچہ شاعر کا محبوب بھی غزل میں آ کر اپنی انفرادی صفات سے دست کش ہو کر عمومی صفات کا حامل
ہو جاتا ہے اور یوں تذکیر و تانیث سے ماورا ہو جاتا ہے۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ غزل میں جہاں کہیں فعل مذکر یا
فعل مونث کا استعمال اس طور ہوا کہ وہ جسم کی طرف ایک واضح میلان بن جائے تو اس سے غزل کی عمومی فضا مجروح ہوتی
ہے۔ دوسری طرف جب ایسے الفاظ استعمال ہوں جو تذکیر و تانیث کے امتیاز کی نفی کریں جیسے محبوب، صنم، بت،
دلدار، شوخ، دلبر، نازنیں، بے وفا وغیرہ یا فعل مذکر کا استعمال اس طور ہو کہ مخاطب دونوں اصناف کی طرف لوٹے
ہو تو غزل کا یہ مزاج ابھر آتا ہے۔ گیت میں مرد کا عورتوں کو پکارنا ہے اور اس لیے عورت براہ راست مرد کو مخاطب کرتی ہے

۱۔ اردو غزل ص ۔ از ڈاکٹر یوسف حسین

پیدا ہوا دراصل عورت کے لئے ہے۔ اس کے حسن اس کے تصرف میں ہے اور عورت کی مادری آغوش میں ایک لمحۂ فکر پر مرکوز ہے لیکن غزل میں یہ لفظ عورت سے جدا ہو کر ایک الگ ہستی کے روپ میں اس کے سامنے آگیا ہے اور اب اپنی توتلی زبان اور شرمیلے انداز میں اسی کا ذکر کر رہا ہے۔ چنانچہ غزل میں محبوب بظاہر ایک عورت ہے لیکن بنیادی طور پر یہ عورت ماں ہی کا روپ ہے اور بچے کے لیے اس میں تذکیر و تانیث کی صفات سے ماورا ہوتی ہے جو اس کے وجود سے جدا ہو کر چاروں طرف بکھری ہوئی کائنات کا ادراک کرتا ہے اور پھر روزگار میں اس کا ہاتھ تھام لیتا ہے نفسیاتی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو غزل اوڈیپس الجھن[1] کو ایک بڑی حد تک بے نقاب کرتی ہے۔ اس میں محبوب عورت کی علاوہ ازیں حیثیت کا مظہر ہے پھر جس طرح اوڈیپس الجھن میں باپ ایک رقیب کی حیثیت میں ابھرتا اور ماں اور بچے کے درمیان ایک دیوار کی طرح آکھڑا ہوتا ہے بعینہٖ غزل میں رقیب کا تصور ابھرا ہے اور غزل کے شاعر نے محبوب کو ہمیشہ رقیب کا بار بد ظن دیا ہے۔ رقیب کا یہ تصور بجائے خود اوڈیپس الجھن کی ایک شیریں رنگ عکاسی کرتا ہے۔

غزل میں ماں اور بچے کے رشتے کو ایک دیو مالائی پہلو بھی حاصل ہے کہ اس رجوع سے معاشرتی کے لیے ایک علامت کا درجہ رکھتی ہے جبکہ بچہ ایک ایسا فرد ہے جو اس معاشرتی سے منسلک ہے اور ہر قوم انحطاط کے بعد پلٹ کر ایک ترقی کی کے تصورات پر مشتمل ہوتا ہے۔ اسی لیے غزل جہاں ماں اور بچے سماجی اسلوب اور ان کی وجہ سے دیو مالا کو اجاگر کرتی ہے وہیں استخراجی طریق کار[2] کو استعمال کرتی ہے اور ثبات حقیقت کو ٹکڑوں میں تقسیم کر کے اس کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بجائے تمام اور کلی جہت کی وحدت سے نتائج کا استخراج کرتی ہے۔ چنانچہ غزل میں فرد کا شخصی تجربہ بھی اجتماعی اور عمومی تجربے کی صورت اختیار کر لیتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ گویا خود تہذیب سے مملو ہو کر جو دل کش دلدل سی بن گئی ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ جہاں نظم فرد کی ذات کا آئینہ ہے وہاں غزل ایک پورے تمدن کی روشنی اور وجدانی تحریکوں کی عکاس ہے کسی ایک دور میں غزل کے مضامین تمام شعرا کے ہاں تقریباً ایک جیسے ہوتے ہیں۔ یہ صرف یہ کہ انفرادی حیثیت کی نوعیت بھی عام صورت سے عمومی اور اجتماعی ہوتی ہے۔ مزید برآں غزل سے مس ہوتے ہی جذبات، احساسات اور تخیلات توازن اور تہذیب سے مملو ہو کر ایک عمومی اور اجتماعی کیفیت میں ڈھل جاتے ہیں[3] اور ان کی وجہ بعض دیر سے اور میں شعور و ذہن ارتقا کے اس مقام پر کھڑا ہے جہاں اس پر انفرادیت کا زیادہ حق جتانے لگی ہیں لیکن جہاں تک غزل کی

---

[1] Oedipus Complex [2] Deductive Method

[3] "نظم جدید کی کروٹیں"، ص ۲۲ ملخص۔

ان کو حیات و عورت بھی اسی طرح ہے۔ وہ جو پیدا ایک [illegible] قوم تو اتفاق سے ہو گیا اس پر غزل کی چھاپ ضرور ثبت ہو
جاتی ہے کہ جو دو میں حرکت [illegible] ہے اور اس سے [illegible] قوت بھی حاصل ہو گئی ہے تاہم وہ اب بھی گویا اس کا
دست نگر ہے اور اس کے تجربات بھی غزل کے [illegible] سے [illegible] وہ متحرک ہیں بھی چونکہ شعور اور اس کی
[illegible] اس قدر نہیں ہوتی کہ وہ [illegible] اپنی [illegible] سے نکال اور اس لیے وہ ہمیشہ [illegible] ایک
[illegible] سی [illegible] ہے اس کی [illegible] میں [illegible] کو دوسرے [illegible] نہیں ہے۔ [illegible]
[illegible] ہے۔ یہی حال [illegible] کا بھی ہے۔ گیت جنگل کی پیداوار تھی اور جنگل ہی [illegible] اور [illegible]
[illegible] اور [illegible] ہے۔ [illegible] جنگل سے [illegible] ہے اور چونکہ اس کی بقا کا
[illegible] جنگل [illegible] کی خصوصیات میں [illegible] ہے اس لیے گیت [illegible] حیات سے متعلق ہے [illegible]
[illegible] کی [illegible] کے [illegible] ہے۔ دوسری طرف غزل اس وقت وجود میں آتی ہے جب جنگل کا بھی
جنگل سے کٹ کر [illegible] ایک [illegible] ہے وہ ابھی جنگل کے [illegible] سے آزاد تو نہیں ہوا لیکن اس
پر [illegible] حیات کا غلبہ [illegible] ہے۔ [illegible] جنگل سے [illegible] دنیا کو ایک نظر دیکھنے سے اس کا [illegible]
[illegible] ہے۔ [illegible] ایک [illegible] میں [illegible] ہوتا تو وہ اس کے [illegible] سے قطع تعلق
کر لیتا [illegible] جنگل کو [illegible] گیت [illegible] وہ اب جنگل اور [illegible] کے
[illegible] ہے [illegible] کے [illegible] غزل [illegible] کے [illegible] اس شخص یا قوم کی
پیداوار ہے [illegible] غزل [illegible] کی [illegible] نہیں ہے

غزل میں [illegible] ایک اس بات پر دال ہے کہ اس میں [illegible] کا عمل [illegible] نہیں ہوا اور اس
[illegible] میں [illegible] کرتی ہے [illegible] فرد کے [illegible] سے [illegible] اور تخلیق
متحرک ہوتا ہے اور وہ سوسائٹی کے [illegible] اور سوسائٹی کی
[illegible] وجود میں [illegible] شعور [illegible] حاصل ہو گیا ہے لیکن ابھی وہ [illegible] سوسائٹی کے کل
ہی سے [illegible] ہے اور ایک [illegible] سوسائٹی کے [illegible] ہے غزل [illegible]
[illegible] کی پیداوار ہے [illegible] اور [illegible] فرد سوسائٹی سے الگ بھی ہو

لہ Inductive Method

ہے اور اس کے تاریخی اپنا چنانچہ غزل میں بیک وقت سوسائٹی سے بغاوت اور مطابقت کے شواہد ملتے ہیں۔ بغاوت
کے پہلو کا ذکر ہو چکا ہے مزید وضاحت کے لیے اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ غزل میں فرد کی انفرادیت زنجیر
بے زنجیر کی کل یعنی سوسائٹی کی اجتماعیت فوراً اس پر اپنی چھاپ ثبت کر دیتی ہے اور غزل کا شعر کسی خاص واقعے یا شے
کی عکاسی کے بجائے اس واقعے یا شے کو اجتماعی تجربات کی تفہیم کے لیے ایک علامت میں تبدیل کر دیتا ہے مثلاً
غزل میں ساحل، منزل، رہبر، رہزن، گل، بلبل وغیرہ کو ان کے لغوی مفہوم میں استعمال کرنے کے بجائے بعض اجتماعی
احساسات و کیفیات کی عکاسی کے لیے رمزیہ انداز میں استعمال کرنے کا رجحان وجود میں آیا ہے جو غزل کے ارتقاء
کا ایک قدرتی نتیجہ ہے غزل اس اعتبار سے سوسائٹی کے کل کے تابع ہے کہ یہ ہر چیز یا کیفیت کو محض ہوتی ہے اس کے
منفرد پہلوؤں کو ہموار کر کے سب کی معنوں میں بالخصوص ختم کر دیتی ہے چنانچہ غزل فرد کی کمک اور فریاد کو سوسائٹی
کی کمک اور فریاد کے لیے ایک علامت کے طور پر استعمال کرنے کی طرف مائل رہتی ہے نیز اس لیے وہ کردار کو
مثالی نمونے میں تبدیل کر کے پیش کرتی ہے تاکہ اس کا صرف عمومی پہلو نمایاں ہو سکے شاعر کا غزل میں اپنے اصل
نام کے بجائے تخلص کو استعمال کرنا بھی اپنی شخصیت کی تہذیب کر کے خود کو ایک مثالی نمونے کے طور پر پیش کرنے
کی ایک کوشش ہے لیکن جس طرح بچہ ماں کے نظام سے بغاوت کرتا ہے بعینہٖ غزل کا شعر اجتماعی قدروں سے ہم آہنگ
ہونے کے باوجود سوسائٹی کی ریاکاری اور تصنع کو ہدف تنقید بھی بناتا ہے۔ غزل میں زاہد، واعظ اور محتسب کے
خلاف شاعر کا محاذ قائم کرنا دراصل اسی بغاوت ہی کی ایک صورت ہے جو فرد کی انفرادیت کے معرض وجود
میں آنے کا نتیجہ ہے گویا اب فرد کو خیر اور شر، روشنی اور تاریکی میں تمیز کرنے کی صلاحیت حاصل ہو گئی ہے اور وہ اگرچہ
وہ ابھی اپنے تحفظ کے لیے کل سے وابستہ ہے تاہم اس نے اب آنکھیں کھول لی ہیں اور ایک منظر کے نکتے پر کھڑا ہو
گیا ہے۔ غزل کا شعر انفرادیت کے اس میلان کا غماز ہے کیونکہ غزل سے روایت نیز اوزان کے اعتبار سے منسلک
ہونے کے باوجود اس کی ایک الگ حیثیت بھی ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ انفرادیت کا یہ عمل جینیٹک
ہی محدود نہیں رہتا بلکہ اعصابی کر کے احساس اور ذہن کی سطح پر بھی ظاہر ہوتا ہے گیت شعور ذات کا پہلا مرحلہ تھا،
غزل شعور ذات کے اس مقام کی نشاندہی کرتی ہے جہاں اس میں شعور کائنات بھی شامل ہو جاتا ہے لیکن کیا غزل ہی صنف
شعر محض غنائیت کی علامت نہیں اور نہ یہ ضروری ہے کہ کسی ملک کی شاعری اصناف شعر کی نمو کے سلسلے میں استثنائی نہیں

۱ـــ Type

کی تہذیبی اقدار ہی کو پیش کرے۔ چنانچہ بعض ملکوں میں اگر پہلے وجود میں گیت آیا ہے اور گیت یا غزل جس میں اظہار عشق ہی گیت یا غزل سے شاعری کا آغاز ہوا ہے۔ کہنے کا مطلب فقط یہ ہے کہ گیت، غزل، نظم اور افسانہ [illegible] اہم تشکیلات میں اور پھر اپنے شعری اظہار میں ہر ملک کی تہذیب اس بات کو طور [illegible] ضروری ہے کہ کسی ملک میں ایک خاص صنفِ شعر کی نشو و ترقی وہاں اس ملک کے جغرافیائی حالات اور ثقافتی بنیادوں کی [illegible] ہوتی ہے اور اس کا جواز یہ ہے کہ [illegible] اس صنفِ شعر کے ارتقا کا تقاضا [illegible] ہے مثال کے طور پر غزل صرف مشرق کی چیز ہے اور کلاسیکیت میں اس کا کوئی وجود نہیں۔ یہاں اس کا [illegible] کی پیداوار ہے جبکہ [illegible] ملک [illegible] پہلے بہت صحرا، شاہ زمینوں اور گھنے جنگلوں میں رہا اور جہاں جدید دور سے قبل [illegible] کی انفرادی خلوت کی [illegible] ایک حقیقی تصور تھی۔ سب کچھ اس نظام میں [illegible] سیاسی [illegible] کی [illegible] جذبوں کے [illegible] سیاسی [illegible] صنعت مکمل اور تہذیبی انبوہ ہی کے [illegible] تھے [illegible] کی شخصیتیں بھی [illegible] صحت اختیار کر گئی تھیں [illegible] وہ [illegible] تہذیب سے الگ ہو کر [illegible] ہو گیا تھا مگر اس نظام میں یہ انفرادیت ابھر آئی تھی لیکن تہذیبی [illegible] اس انفرادیت کو ایک الگ شکل میں تبدیل ہونے کی اجازت نہیں دی اور یہی فرد سوسائٹی کے ساتھ اس [illegible] وابستہ رہا جیسے [illegible] جنگل کے ساتھ [illegible] کے ساتھ تو ایسے احوال میں ایک ایسی صنفِ شعر ہی کو فروغ حاصل ہو سکتا تھا جس میں انفرادیت کی [illegible] بھی موجود ہو اور کل کا [illegible] کر سکا [illegible] بھی [illegible] کو اسی [illegible] فروغ بھی حاصل ہوا لیکن غزل کی ابتدا کو [illegible] تو یہ نظر آتا ہے کہ غزل [illegible] ایران میں جنم لیا۔ جب [illegible] مشرقی [illegible] میں ایران نے اس ثقافتی [illegible] کو پہلے پیدا کیا ہو گا جو غزل کی [illegible] کے لیے [illegible] چنانچہ غزل کے مزاج کو سمجھنے کے لیے ایران کے اس ثقافتی پس منظر پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔

ایران اور [illegible] ایک [illegible] ہے اور آریاؤں کی آمد سے قبل [illegible] تہذیبوں کا گہوارہ اور [illegible] نظام کا علمبردار تھا۔ یہاں اور زراعت سے گہری وابستگی کے باعث اس خطے [illegible] کو [illegible] حاصل تھا اور [illegible] کے دیوتاؤں کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ اس [illegible] کی تہذیبوں میں [illegible] ایک [illegible] کی طرف اشارہ کرتا ہے جب یہ علاقہ جنگل کی تہذیب سے نکل کر زرعی تہذیب سے وابستہ ہو گیا تھا اور یہاں [illegible] کے دیوتاؤں کو تمام اہمیت حاصل ہو گئی تھی۔ اس کے [illegible] میں [illegible] کے [illegible] جو [illegible] زندگی کے ایک خاص دور میں سامنے آیا اور جس نے [illegible] کی [illegible] کے زمانے میں بھی [illegible] نسل کے [illegible] سے آگاہ نہیں تھا۔ اس بات کا علم نہیں تھا کہ بچے پیدا اور عورت

مرد کے وصال سے جو پیدا ہوتا ہے۔ جب اس پر یہ انکشاف ہوا تو اس کے اندر فطری طور پر یہ احساس بھی پیدا ہو گیا ہو گا کہ انسان کی پیدائش کے سلسلے میں وہ مجبورِ محض نہیں بلکہ ایک بڑی حد تک قادر ہے۔ چنانچہ اس کے دل میں جنس کی پرستش کا جذبہ ابھرا ہو اور تحقیق یہ ہے کہ اس کے معاون تھے اور یوں نشاط خیزی کا تصور انسان کی پہلی اہم ذہنی پیداوار کے طور پر نمودار ہو گیا۔ جب وسط ایشیا اور جنوبی ایشیا ارضی تہذیب کا گہوارہ تھا اور ایرانیوں نے بھی یہی ثقافتی پس منظر ورثے میں حاصل کیا تھا پھر جغرافیائی اعتبار سے ایران اس نشاط خیز ہلال سے ملحق بھی ہے جس میں عراق، شام، فلسطین اور مصر شامل ہیں اور اس لیے اس پر ان ارضی تہذیبوں کے گہرے اثرات بھی مرتسم ہوئے لیکن ایران کو جغرافیائی اعتبار سے ایک اور خصوصیت بھی حاصل ہے۔ ایران کی سطح مرتفع دراصل وہ دہلیز ہے جو ایشیا کو وسطی ایشیا سے ملاتی ہے اور اسی لیے قدیم زمانے[1] ہی سے ایران کو ایشیا سے وارد ہونے والے قبائل کی یلغار کا مقابلہ کرنا پڑا ہے۔ دوسری طرف یہ علاقہ دوسرے ممالک کی بہ نسبت ایران پر بیرونی قبائل کی یلغار بہت شدید بھی تھی اور یہاں بیرونی زیادہ تعداد میں آباد بھی ہوئے۔ ایران کے مقابلے میں ہندوستان کی دھرتی میں زرعی نظام کے علاوہ تہذیب [illegible] بھی رائج تھی گویا ارضی تہذیب کی جڑیں نسبتاً زیادہ گہری تھیں۔ پھر بیرونی جو حملہ آور آئے تعداد میں نسبتاً کم ہونے کے باعث آہستہ آہستہ مقامی تہذیب میں ضم ہوتے چلے گئے۔ چنانچہ ایران جب ثقافتی نشو و نما کا دور آیا تو قرون الوسطیٰ میں دھرتی کے گہرے اثرات واضح طور پر ابھر آئے لیکن اس کے برعکس ایران میں آریائی اور غیر آریائی اثرات تقریباً باہم برابر تھے۔ چنانچہ یہاں روشنی اور تاریکی، وحدت اور کثرت، جمال اور جلال کی ثنویت شروع ہی سے وجود میں آ گئی۔ زرتشت کا نظریہ اسی ثنویت پر استوار تھا اور جب اس نے خیر اور شر، روشنی اور تاریکی کے تصادم کو نمایاں کیا تو گویا قطعاً غیر شعوری طور پر آریا اور غیر آریا کے فرق کو بھی واضح کر دیا۔ آگے چل کر جب ایران کے فکری میدان نے تصوف اور ثقافتی ابال سے غزل کو پیدا کیا تو اس میں جمال و جلال اور تاریکی اور روشنی کی یہ ثنویت نمایاں ہو گئی۔ غزل کو ایران میں آریائی اور غیر آریائی عناصر کی آویزش سے ذہنی ارتقا کے اس مقام کو ابھارا گیا جو تصادم اور ان کے ملاپ باہم کا حاصل ہوتا ہے۔ اسی لیے یہاں ذات اور روح کے وصال کی وہ صورت پیدا ہوئی جس نے غزل میں لطیف خاص طور کو نمایاں کیا۔

غزل کے آغاز کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ اس نے عربی قصیدے کے اس ابتدائی حصے سے

۱؎ J.H.Hiffe-Persia and the Ancient World)P3
(Legacy of Persia) P-3

سمجھ لیا ہے۔ تشبیب، نسیب یا قول الغزل کا نام ہے جو قدیم مسلم عرب کے شعراء کے قصیدوں کی تمہید ہوتی تھی۔ ان الفاظ نے پہلی بار تشبیب، نسیب اور غزل میں اصطلاحات کے مفاہیم کو واضح کرتے ہوئے لکھا تھا کہ تشبیب میں شاعر اپنی جوانی کا اظہار اختیار کرتا ہے جب کہ نسیب میں وہ محبوب کی روش اختیار کرتے ہوئے مخصوص وارداتِ عشق و محبت کو بیان کرتا ہے اور غزل کے باب میں اس نے لکھا کہ یہ حیثیت ان جنسیت عشق جذبی یا انفعالی ہے۔ اصطلاحات کی اس توضیح سے یہ خیال عام ہوا کہ غزل عورت سے باتیں کرنے کی ایک صورت ہے اور یہ خیال ایک عرصے تک رائج رہا اور غزل کی وسعت کے پیش نظر اس کے تنگ تصور کا ایک تنقید بنا۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اس توضیح میں وسعت و کشادگی پیدا کی اور عورتوں سے باتیں کرنے کے بجائے عورتوں کی باتیں کرنا قرار دیا لیکن بات بن نہ سکی۔

بات دراصل یہ ہے کہ تشبیب، نسیب یا قول الغزل نظم کی ایک صورت ہے اور غزل سے مراد تغزل ہے۔ قصیدے کے ابتدائی حصے میں شعراء عرب کی ایک روایت پیش کرتے ہیں جو ایک خاص قسم کی فضا کو ابھارتی ہے۔ مراد یہ ہے کہ شاعر کو صحرا میں کچھ کھنڈرات نظر آتے ہیں جو ایک حسین جمال کی یاد کو ابھارتے ہیں پھر اس کے ذہن میں محبوب کا سراپا ابھرتا ہے اور وہ وصال اور فراق کی باتیں کرنے لگتا ہے۔ بے شک قصیدے کا یہ ابتدائی حصہ اور غزل میں ہیئت کے اعتبار سے مماثلت موجود ہے تاہم مزاج کے اعتبار سے دونوں میں بڑا فرق ہے اور یہ فرق محض نظم اور غزل کا فرق نہیں بلکہ عرب اور ایران کا فرق بھی ہے۔ عرب کا باشندہ صحرا میں زندگی گزارتا تھا، مسلسل سفر اور آوارہ خرامی اس کا مسلک تھا اور اس کے نتیجے میں جب وہ نئی صورت حال سے متصادم ہوتا تو اس کا بنیادی طور پر ایک بیانیہ انداز ابھرتا تھا۔ وہ حقائق کے تجزیے کی بجائے ان تجربات سے گزر کر ہی نتیجے پر پہنچتا تھا۔ ایسے خاص مزاج کے تحت عربی شاعری میں قصیدہ جیسی صنف ہی رائج ہو سکتی تھی جو استقرائی طریق فکر کی علمبردار تھی۔ دوسری طرف ایران قدیم زمانے ہی سے ایک منجمد اور منظم معاشرے کا علمبردار تھا۔ یوں اگرچہ ایران میں انفرادیت کا عمل بھی وجود میں آ گیا تھا، تاہم یہاں کا فرد بحیثیت مجموعی سماج کے کُل میں محض ایک پرزے کی حیثیت رکھتا تھا۔ چنانچہ وہ خود حقائق سے متصادم ہونے اور تجربات حاصل کرنے کی بہ نسبت کُل یا سماج کے اجتماعی تجربات سے استفادہ کی طرف زیادہ مائل تھا، اسی لیے اس کے ہاں استخراجی طریق

۱؎ رسالہ "نگار" فروری، مارچ ۱۹۲۹ء

کا مقبول ہوا اور اس کے ادب میں غزل ایسی صنف مروج ہوئی جو فرد اور سوسائٹی (جزو اور کل) کے باہم
کی غماز تھی پھر ایک یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ایران میں ابتدا ہی سے ایک ایسی صنف بھی رائج تھی جسے چامہ کا
نام ملا تھا اور جو ہندی گیت کی طرح بیک وقت شاعری بھی تھی اور موسیقی بھی۔ ایران کے دیہات میں چامہ بہت
مقبول تھا بالخصوص عورتوں کے لیے جو زیادہ دلکش اور پسندیدہ ہوتے تھے۔ نتیجۃً غزل در اصل گیت کی
اساس پر استوار ہے اس لیے اس کو عربی تشبیب کے بجائے ایرانی چامہ سے منسلک کرنا زیادہ قرین قیاس ہے۔

غزل جذبے کی اساس پر استوار ہے لیکن جذبے سے قطع تعلق کیے بغیر تعقل کی بعض جہات کو بھی پیش
کرتی ہے جذبے کی تہذیب کا یہ عمل غزل کے تین اہم عناصر یعنی آزادہ روی کے رجحان، تصوف اور عشق میں
موجود ہے۔ ان میں سے پہلے آزادہ روی کے رجحان کو لیجیے! غزل میں زاہد، محتسب یا ملا کو طنز کا نشانہ بنانے
اور قواعد و ضوابط کو زنجیریں قرار دینے کی روش وجود میں آئی ہے۔ عام خیال یہ ہے کہ ایرانیوں نے عربوں کے
تسلط کو ذہنی طور پر کبھی تسلیم نہیں کیا تھا مگر چونکہ ان کے لیے عام زندگی میں کھلم کھلا بغاوت کو ہوا دینا ممکن نہیں
تھا اس لیے انھوں نے غزل کا سہارا لے کر اپنے رد عمل کو پیش کرنے کی کوشش کی اور زہد اور پاکیزگی کے
میلان کو طنز کا نشانہ بنایا۔ بادی النظر میں تو یہ بات درست معلوم ہوتی ہے لیکن گہری نظر سے دیکھیں تو غزل کے
اس رجحان کو محض عربوں سے بغاوت تک محدود کر دینا یا اسے آوارگی کا نام دینا قرین قیاس نہیں۔ وجہ اس کی یہ
ہے کہ غزل قواعد و ضوابط کے خلاف اس قدر نہیں جتنی ریاکاری، فریب اور تصنع کی ان صفات کے خلاف ہے جو
قواعد و ضوابط کا نتیجہ ہے۔ در اصل پچھلے ایک تمدنی ادوار کے تحت کچھ قدروں کو وجود میں لاتا ہے اور یوں انسان کی
ذہنی سطح کو بلند تر کر دیتا ہے لیکن کچھ عرصہ بعد جب اس کا زور ٹوٹتا ہے تو مزاحمت کا عمل وجود میں آ جاتا ہے
مزاحمت کا یہ عمل تہذیبی حد بندیوں کو ترک کر کے جنگل یا عظیم ماں[2] کے اس ماحول کی طرف پلٹنے کی ایک صورت
ہے جو اخلاقی ضوابط سے نا آشنا ہوتا ہے لیکن تہذیب کا چلن مزاحمت کے اس عمل کو ایک نقاب سا اوڑھا
دیتا ہے اور یوں ریاکاری اور تصنع کی وہ فضا پیدا ہوتی ہے جسے غزل کا شعر ہدف طنز بناتا ہے۔ شاعر
سوسائٹی کے بطن میں ایک نئی کروٹ کے مانند ہے اور اسے سوسائٹی کی تخلیقی تکنیک کا نام دینے میں بھی کوئی
حرج نہیں۔ غزل کے شاعر کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ اس نے خیالی زندگی کی طرف سوسائٹی کی مراجعت

---

[1] شعر و غزل ص ۲۰ از [illegible]
[2] Great Mother

کو تسلیم کر لیا ہے اور اس پر سوسائٹی کی مکمل تنظیم کی گئی ہے اور یہاں ضوابط کا دار و مدار کیا گیا ہے۔ وہ فوراً سمجھتا ہے کہ تہذیب کی رو میں یہ ضوابط اب محض زنجیریں اور سلاسل ہیں اور سوسائٹی ان کو محض ایک بیرونی سہارا سمجھ کر یہی انفرادی حیوانی سطح کی طرف واپس جا رہی ہے۔ چنانچہ وہ ان ضوابط کی نفی کر کے ایک نئی سطح کی طرف حرکت کرتا ہے جو بجائے خود طور پر ایک تہذیبی عمل ہے۔ غزل میں نئی قدروں کی تلاش کا پہلو بہت واضح ہے اور یہ دراصل فرد کی نئی نوعی انفرادیت کا سوال ہے۔ چنانچہ غزل آوارگی کو رجحان قرار دینا اس کی اصل روح سے ناواقفیت کا اظہار کرنا ہے۔

غزل کا دوسرا اہم موضوع ہے تصوف۔ تصوف نہ صرف مذہبی نظام کی بر طرفی، ذخیرہ اندوزی اور تقسیم (اپنی دنیا) کے خلاف ایک رد عمل کی صورت میں ابھرا ہے بلکہ بقول نکلسن[2] تصوف کی ساری تاریخ اس احتجاج کو پیش کرتی ہے جو خدا اور بندے کے فراق پر عرض وجود میں آیا تھا یعنی اس بات کو محسوس کریں کہ خدا کی بنیادی صفت اس کی یکتائی ہے اور بندے کی امتیازی صفت اس کی جزویت تو پھر کل اور جزو کے اس فراق کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے جسے نفسیات کی زبان میں ماں اور بچے کے فراق کا نام دیا جاتا ہے۔ غزل میں تصوف کے رواج پانے کی ایک اہم وجہ یہ بھی تھی کہ اس نے کل کے اجزا میں بٹ جانے کے عمل کے خلاف احتجاج کیا۔ دوسرے لفظوں میں جب غزل میں بچے نے اس کے چھینے، تقسیم ہونے اور بٹنے کو اپنے

---

[1] غزل میں زاہد کی ریاکاری اور ہوس پرستی کو نشانۂ ملامت بنانے کے اس رجحان کا اندازہ ان چند اشعار کے مطالعہ سے بخوبی ہو سکتا ہے!

وہ شیفتہ کہ دھوم ہے حضرت کے زہد کی — میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے (شیفتہ)

کہاں میخانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ — پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے (غالب)

یہ جو حضرت شیخ جی ہیں سادہ سے کم ظرف ہیں — [illegible] (داغ)

از قول زاہد کردیم توبہ — وز فعل عابد استغفر اللہ (حافظ)

واعظاں کیں جلوہ بر محراب و منبر می کنند — چوں بخلوت می روند آں کار دیگر می کنند (حافظ)

لوگ کیوں شیخ کو کہتے ہیں کہ عیار ہے وہ — اس کی صورت سے تو ایسا نہیں پایا جاتا (حالی)

ہم گئے نام بھی سنتے ہی جو حور و قصور — ہم تو کہتے تھے کہ حضرت پارسا کہتے ہیں ([illegible])

[2] Nicholson-Literary History of Arabs P.231

سمیٹنے سے بچانے کے عمل سے واضح طور پر انحراف کیا تھا جیسے تصوف میں صوفی نے دنیا کی بوقلمونی، رنگ برنگی،
تنوع اور پھیلاؤ کی فضا سے فرار حاصل کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ تصوف میں انفرادیت کی وہ جہت وجود
میں آئی جو عرفان کا بھی ایک بنیادی وصف ہے۔ منصور نے یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ خدا اپنے انفراد کی حالت
میں محبت کی روشنی سے منور تھا۔ اس روشنی سے اس کی صفات کا ایک سیلاب سا امڈ نکلا اور کائنات کا متنوع
عالم وجود میں آ گیا۔ نفسیات کی زبان میں منصور کا یہ نظریہ اس بات سے متعلق ہے کہ وحدت ایک کل کی حیثیت
میں تقسیم اور تنوع کی یہ فضا "مایا" یا سراب کہلائی اور فرد نے جو وحدت کے اس ٹوٹے روپ یعنی اس بکھراؤ
کی پیداوار تھا، اس سے بغاوت کر کے خود کو ایک نئے کل میں تبدیل کرنے کی کوشش کی۔ یوں تصوف میں انفرادیت
کی جہت نمودار ہوئی۔

تصوف کی پیدائش اور فروغ کے بارے میں بہت سی قیاس آرائیاں ہو چکی ہیں۔ مثلاً براؤن نے اس
سلسلے میں چار اہم نظریوں کا حوالہ دیا ہے۔ ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ تصوف دراصل رسول کریمؐ کے ارشادات
سے ماخوذ ہے۔ دوسرا یہ کہ تصوف سامی مذہب کے خلاف ایک آریائی ردعمل ہے۔ تیسرا یہ کہ اس پر نو افلاطونیت
کے اثرات مرتسم ہیں اور آخری یہ کہ تصوف نے ایران کی سرزمین سے جنم لیا ہے[1]۔ دوسری طرف نکلسن کا موقف
یہ ہے کہ ان میں سے ہر مکتبۂ فکر میں سچائی کی رمق موجود ہے[2]۔ اس سے بات کچھ گڈمڈ سی ہو گئی ہے۔ دراصل
جب تک ایک وسیع تاریخی اور ثقافتی پس منظر کو ملحوظ نہ رکھا جائے کسی تحریک یا مکتبۂ فکر کے آغاز کا عمل نظروں
سے پوشیدہ ہی رہتا ہے۔ مثلاً تصوف کے بارے میں یہ بات قابل غور ہے کہ اگرچہ دوسری صدی ہجری میں
اس کی نمود ہوئی اصل میں یہ اس کا احیا ہے آغاز نہیں۔ اس کی ابتدائی کڑیاں تو چھٹی صدی قبل مسیح کے لگ بھگ
وجود میں آئی تھیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب آریا جمہوری حیات کے علمبردار تھے۔ آخر آریہ عہد جمہوری نظام
حیات سے منسلک تھے، منہدم ہو چکے تھے اور قدیم کے گرد و غبار کے بیٹھتے ہی انسان کی روحانی زندگی
استوار ہونا شروع ہو گئی تھی۔ ہندوستان میں اپنشدوں اور بدھ مت اور جین مت کا آغاز تھا۔ ایران
میں زرتشت اور مترا ازم کا، یونان میں یونانی متفکرین کا اور فلسطین میں ایلیجا، جرمیا، اشعیا وغیرہ پیغمبروں

---

[1] Browne-Literary History of Persia. 419-421

[2] Nicholson - A Literary History of Arabs P. 384

کا ساری تمام مکاتبِ فکر میں مکانی لنبیک کے باوجود انفرادیت کا وہ پہلو ملتا ہے جو خاص طور سے معاشرے داخلی ہی کی دنیا سے منحرف ہونے کا میلان ہے۔ بالخصوص ایران، ہندوستان اور یونان پر آریاؤں کی یلغار بہت شدید تھی اور انھی ممالک میں ایک بے پناہ روحانی زوال کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ بعد ازاں جب تیسری صدی عیسوی میں افلاطونیت کے پلاٹینس نے نوفلاطونیت کو پیدا کیا اور آٹھویں نویں صدی عیسوی میں شنکر اچاریہ نے ہندوستان میں وحدت الوجود کے احیاء کی کوشش کی اور ایران میں تصوف نے قدیم آریائی تحریک کو تقویت بخشی تو دراصل یہ سب کچھ روح القدم آریا اور عجز آریا کے اس اقدام ہی کا نتیجہ تھا جس کی ابتدا کئی سو برس پہلے پیدا ہوئی تھی۔

تصوف کے اس پہلو کو ملحوظ رکھنے سے یہ نتیجہ مرتب ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر کل اور جزو کی ثنویت کا حامل ہے۔ واضح ہے کہ ازل ہی سے وحدت کے کل میں تبدیل ہوتے ہی جزو اور کل الگ ہوئے اور ان کی ثنویت ابھر آتی ہے کہ وہ اس کے شکنجے سے نکل کر دوبارہ اس کل میں ضم ہو جائے جس سے وہ برآمد ہوا تھا لیکن چونکہ جزو تاب بحیثیت کل موجود نہیں ہوتی اس لیے تمام ارتقاء کے تحت فرد یا جزو اس کی دنیا سے منقطع ہو کر خود کو ایک نئے کل میں تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ازل میں ایک نئے کل میں تبدیل ہونے کا عمل تو وجود میں نہیں آتا البتہ جزو اور کل کا انقسام ضرور ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ ازل کا بیانیہ ہی وحدت ہے کہ اس میں ان کی وہ دنیا بھی جزو ہے جسے تصوف کثرت کی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور جزو کی وہ آگہی جو جنت ہی میں کا سب سے بڑا عطیہ اور خود صوفی

۱؎ مولانا روم کا یہ شعر دیکھیے جس میں جزو اور کل کے مسئلہ کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔

جگ میں آ کر ادھر ادھر دیکھا — تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا (درد)
جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود — پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے (غالب)
وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آ سکے — آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے (درد)
ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے — پر تجھ سی تو کوئی شے نہیں ہے (غالب)
صد جلوہ رو برو ہے جو مژگاں اٹھائیے — طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے (غالب)
تجھ کو دیکھا تو اس طرح کہ دیکھا ہی نہیں — اپنی کم مائگی جرأت دید کی قسم (داغ)
ہجوم تجلی سے معمور ہو کر — نظر رہ گئی شعلۂ طور ہو کر (جگر)
تجلی میں رہے تجلی سے مستور ہو کر — بہت پاس نکلے بہت دور ہو کر (جگر)

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

غزل کا آخری اہم موضوع ہے عشق۔ واضح رہے کہ یہاں محبت کے بجائے عشق کا لفظ ارادی طور پر استعمال ہوا ہے محض اس لیے کہ یہ غزل کے مخصوص مزاج کا عکاس ہے۔ محبت ایک نسبتاً محدود کیفیت ہے جس میں ایک خاص فرد ایک خاص ہستی سے پیار کرتا ہے لیکن عشق ایک وسیع تر کیفیت ہے جس میں معشوق شخصی حیثیت کے بجائے عمومی حیثیت میں ابھرتا ہے۔ چنانچہ خود عشق ارضی صفات کے بجائے عمومی صفات کا حامل قرار پاتا ہے۔ معشوق کے بیان میں بھی غزل نے کسی خاص گوشت پوست کی ہستی کا ذکر نہیں کیا بلکہ معشوق کے لفظ کو ایک علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ چنانچہ غزل میں سراپا نگاری کی روایت بھی بعض ایسی صفات کے بیان پر مشتمل ہے جو غزل کے محبوب کا مشترکہ اثاثہ ہیں یعنی ہر غزل گو شاعر کا محبوب بعض مشترکہ ارضی صفات ہی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ غزل کے محبوب میں شخصی خصوصیات کے بجائے عمومی خصوصیات کی نمود غزل کے بنیادی رجحان کا ایک منطقی نتیجہ ہے اور وہ یوں کہ غزل اپنی داخلیت کے باعث ایک ایسا آئینہ ہے جس میں زندگی کا مجموعی نقش منعکس ہوتا ہے اور غزل گو شاعر تجزیاتی مطالعے کے بجائے ایک اجمالی نظر کا قائل ہوتا ہے۔ نتیجۃً غزل کے شعر میں بڑی سے بڑی حقیقت اور طویل سے طویل کہانی بھی محض ایک استعارے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے اور شاعر کم سے کم الفاظ میں اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک منتقل کرنے کی سعی کرتا ہے اس طریق کار نے غزل گو شاعر کے سوچنے، جذباتی اور احساسی رد عمل کو متاثر کیا ہے اور زندگی کی طرف اس کی پیش قدمی کو ایک خاص نہج عطا کی ہے۔ چنانچہ وہ صداقت کی تلاش میں حقیقت کو ٹکڑوں میں تقسیم نہیں کرتا بلکہ ایک حقیقت کو دوسری حقیقت کے ساتھ ملا کر ایک مجموعی تاثر کو ترتیب دیتا ہے گویا غزل کے زیر اثر زندگی کے مظاہر کرداروں یا ٹکڑوں کے بجائے روایتی نمونوں یا ثابت حقیقتوں کے پیکر میں دکھائی دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کا محبوب کسی ایسے کردار کی صورت میں ظاہر نہیں ہوا جس کی بعض شخصی خصوصیات اسے دوسرے کرداروں سے متمیز کر سکیں بلکہ اس نے ایک روایتی پیکر یا نمونے کی صورت اختیار کی ہے اور اس میں ہمیشہ ہر دور کے مقبول عام محبوب کے خد و خال

---

۱ تعینات کی حد سے گذر رہی ہے نگاہ — بس اب خدا ہی خدا ہے نگاہ والوں کو (فانی)

۲ زمین و آسماں کہاں تیری وسعت کو پا سکے — میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے (درد)

۳ مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں — ہم آئینے کے سامنے جب آ کے ہو گئیں (درد)

جمع ہونے میں بکھرنے کے عالمگیر رجحانات سمٹ آئے ہیں۔[1]

غزل کے عشق کو عام طور سے عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی کے خانوں میں بانٹنے کی کوشش ہوتی ہوتی ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین اور ان کے بعد ڈاکٹر سید عبداللہ اس تقسیم کو نہیں مانتے۔ ان کا موقف یہ ہے کہ "اپنی اصل کے اعتبار سے عشق کی سب صورتیں مجازی ہوتی ہیں۔ چنانچہ جس چیز کو عرفِ عام میں عشقِ حقیقی کہا جاتا ہے، وہ عشقِ مجازی ہی کی ایک صورت ہے۔"[2] ان ناقدین کی یہ بات بالکل درست ہے کیونکہ عشق میں بنیاد تو جذبات ہی سے استوار ہوتی ہے اور اس لیے جذبے کے عنصر کی نفی ممکن نہیں، تاہم ایک اور اعتبار سے غزل کے عشق کے دو مدارج کی نشان دہی لگی ہے اور یہ نشان دہی غزل کے مزاج کو سمجھنے کے لیے از بس ضروری ہے۔ ان میں سے پہلا درجہ تو وہ ہے جس میں معشوق ایک بُت کی حیثیت میں عاشق کو اس کے اپنے عشق کا پرتو دکھاتا ہے اور عاشق نرگسیت کے عمل میں مبتلا ہو جاتا ہے، یعنی خود پرستی کے مسلک کو اختیار کر لیتا ہے۔ یہاں محبوب کا بُت پانی کے ایک شفاف چشمے کا کام سرانجام دیتا ہے۔ دوسرا درجہ وہ ہے جہاں بُت، شاعر کے جذبۂ عشق کو وسیع اور عالمگیر ہونے اور اس کی شعاعوں کو زندگی کے دوسرے مظاہر تک پہنچانے کے لیے ایک آئینے کی حیثیت میں ابھرتا ہے اور یوں عشق میں عمومیت اور ماورائیت کا رنگ پیدا کر دیتا ہے۔ محبت چاہے وہ غزل کی محبت ہی کیوں نہ ہو، بت پرستی کی ایک صورت ضرور ہے لیکن غزل کے ایک مخصوص عمومی اور اجتماعی رجحان کے تحت بُت پرستی کے اس عمل میں ایک انوکھی تبدیلی رونما ہو جاتی ہے۔ گیت میں بُت پرستی کا انداز کچھ یوں ہے کہ محبوب بحیثیت ایک بُت شاعر کی عزیز ترین منزل ہے۔ یہ منزل مقصود بالذات ہے اور شاعر ایک جان نثار پجاری کی طرح اس منزل (بُت) پر اپنی ساری توجہ مبذول رکھتا ہے۔ اسی لیے گیت میں سراپا نگاری اور بُت پرستی کے رجحان کو اہمیت ملی ہے کہ یہ جذبے کی تسکین کے لیے ایک سیدھے راستے کو اختیار کرتا

---

۱ "اردو غزل میں محبوب کا تصور"۔ از مصنف۔ ادبِ لطیف، مئی ۵۸ء۔

۲ "ولی سے اقبال تک"۔ ص ۱۰۔ از ڈاکٹر سید عبداللہ۔

ہے جب کہ غزل اپنی فطری آزادہ روی کے تحت ایک چکر سا لگا کر واپس آتی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ جہاں کہیں غزل میں خالص بت پرستی کا رجحان ابھرا ہے وہاں بھی معشوق (بت) کے خدوخال کے بیان میں ایک عمومی رنگ پیدا ہو گیا ہے اور یہ بت ایک منفرد ہستی کی حیثیت میں نہیں بلکہ ایک مثالی ہستی کے روپ میں ابھر آیا ہے۔ غزل کا یہ بت ایک کھردرے پتھر کی طرح نہیں ______ اور اسی لیے جذبۂ عشق کو اپنے اندر جذب کرنے کے بجائے یا تو اس عکس کو واپس عاشق کی طرف منتقل کر دیتا ہے (یوں عاشق کے ہاں نرگسیت کا رجحان جنم لیتا ہے) اور یا اسے باہر کی طرف موڑ دیتا ہے۔ دونوں صورتوں میں محبت کا خالص جذباتی اور ارضی رجحان عشق کی مجرد کیفیات میں ڈھل جاتا ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت ایک مثال سے ہو سکتی ہے۔ فرض کیجیے کہ سورج غزل کے عاشق کی طرح ہے اور چاند اس کے محبوب کی مانند۔ جب سورج کی روشنی چاند پر پڑتی ہے تو چاند ایک آئینے کی طرح اس روشنی کا کچھ حصہ تو سورج کو لوٹا دیتا ہے اور کچھ حصہ قبول کر کے زمین کو منتقل کر دیتا ہے پہلی صورت نرگسیت کے عمل کو وجود میں لاتی ہے اور عاشق بت کے آئینے میں اپنے ہی عشق کا پرتو دیکھتا ہے۔ گویا عشق بجائے خود اپنی منزل بن جاتا ہے۔ یہاں پہنچ کر عشق ایک مستقل

لے غزل کے یہ چند اشعار اسی خاص کیفیت کو پیش کرتے ہیں:

اپنے ہی حسن کا دیوانہ بنا پھرتا ہوں
میرے آغوش کو اب حسرتِ آغوش نہیں (جگر)

اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں
ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں ([illegible])

دیکھنی ہے شگفتگی دل کی
کیا عبارت خوں نے ڈھالی ہے ([illegible])

محبت میں اک ایسا وقت بھی دل پر گزرتا ہے
کہ آنسو خشک ہو جاتے ہیں طغیانی نہیں جاتی ([illegible])

کبھی تو یاد آتے ہو کبھی دل یاد آتا ہے
ہر اک منزل ہوا منزل بہ منزل یاد آتا ہے (حفیظ)

مجھے یہ شوق ہے دل زندہ تو مر جائے
کہ زندگانی عبارت ہے تیرے جینے سے ([illegible])

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آئے (غالب)

مشتاق ہے کرتا ہوں ہو وادیِ خیال
تو بازگشت سے ذوق مرا ہے (غالب)

گی، انہماک یا غم کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور شاعر بظاہر محبوب کے ارضی وجود ہی سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ دوسری صورت اس کے عشق کو بُت کی مورت سے نکال کر عالمگیر وسعتوں میں پھیلنے کی طرف مائل کرتی ہے[۱]۔ دونوں صورتوں میں ایک انفرادی عمل پر کُل کی چھاپ ثبت ہو جاتی ہے اور جذبہ تہذیب سے مملو ہو کر ایک نکتہ لطیف اور عالمگیر صورت اختیار کر لیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں غزل کا عشق بیک وقت بُت پرستی کی ایک صورت بھی ہے اور بُت پرستی کے عمل سے اوپر اٹھنے کی ایک کاوش بھی۔ اس میں انفرادیت کی جہت بھی ہے اور پھیلنے کا رجحان بھی۔ یہی غزل کا طریق کار اور یہی اس کا مخصوص مزاج بھی ہے۔

۱؎ اس ضمن میں یہ چند اشعار دیکھیے:

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا — تجھ سے بھی دل فریب ہیں غم روزگار کے
(فیض)

خبر دی تھی کہ ہم یار میں آ بیٹھے تھے — اس کا سبب ہم دلِ زار ہو شاید
(ناطق)

چاہت عشق سے عبارت جمال عبارت ہے — ہمارا عشق ہوس سے جدا رہا ہے
(اطہر نفیس)

میرا دشمن بھی بہت پیار کا حقدار بنا — تجھ سے کی ہے کہ تر شنے محبت میں نے
(ندیم)

جب بھی دیکھا ہے تجھے دیدۂ دل دیکھا ہے — مر مٹے نہ ہوا تیری شناسائی کا
(ندیم)

(۲)

غزل، جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، بت پرستی کی ایک صورت بھی ہے اور بت شکنی کا ایک عمل بھی۔ اس میں جزو کی سرفرازی بھی ہے اور کل کو تھپک کر سلا دینے والا ہاتھ بھی! لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ غزل میں ان دونوں پہلوؤں کا بیک وقت موجود ہونا ضروری ہے جب ایسا نہیں ہوتا اور وہ کسی ایک پلڑے کی طرف واضح طور پر جھک جاتی ہے تو اس سے غزل کا مزاج بری طرح مجروح ہوتا ہے۔ اردو غزل کے تدریجی ارتقا میں ایسے ادوار بھی آئے ہیں جن میں غزل "توازن" کی اس صفت کو قائم نہیں رکھ سکی اور اس لیے کبھی تو فقط بت پرستی اور کبھی فقط تحقیق پسندی کی رو میں بہہ گئی ہے۔ تاہم بحیثیت مجموعی اس نے اپنی بنیادی صفت سے انحراف نہیں کیا۔ اردو غزل کی کامیابی کی وجہ جواز یہی ہے۔

دکنی دور کی اردو غزل میں توازن کی یہ صفت مفقود ہے۔ اس دور کی غزل ہندی گیت کے اثرات کے تحت بت پرستی اور سراپا نگاری کی طرف واضح طور پر جھکی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور اس میں بت کو مجبور کرنے کا عمل ناپید ہے۔ یوں بھی اس دور کی اردو غزل ایک اجنبی کے مانند ہے اور ہندوستان کی فضا میں قطعاً اکھڑی اکھڑی نظر آتی ہے جب پودا باہر سے لا کر لگایا جائے تو کچھ عرصے کے لیے اس کی نشوونما رک سی جاتی ہے پھر جب اس کی جڑیں نئی دھرتی کو پکڑ لیتی ہیں اور اس کی صفات کو خود بھی جذب کرنے کے قابل ہو جاتی ہیں، تو اس کی نشوونما کا عمل از سر نو جاری ہو جاتا ہے۔ بالکل یہی حال اردو غزل کا بھی تھا۔ آغاز کار میں دکنی دور کی اردو غزل گویا فارسی غزل کا ترجمہ تھا اور اس میں اجتہاد کی بجائے تقلید اور تتبع کا چلن عام تھا۔ صرف یہ کہ فارسی غزل کی ہیئت بلکہ اس کے مضامین، تشبیہات، استعارات اور تلمیحات بھی مستعار لے لی گئی تھیں۔ اس دور کی اردو غزل تجربہ کی صداقت اور شعور و وجدانی کی کیفیات سے ایک بڑی حد تک ناآشنا ہے پھر چونکہ پہلی بار فارسی غزل کو ہندوستان کی بھاشا میں منتقل کرنے کا تجربہ کیا گیا ہے اس لیے قدرتی طور پر بھاشا کی اپنی شاعری یعنی ہندی گیت کے اثرات بھی غزل میں

منتقل ہو گئے ہیں بے شک ہیئت کے اعتبار سے تو یہ غزل ہے لیکن مزاجاً ایک طرح جھٹکے ہندی گیت کے مخصوص مزاج سے قریب ہے۔ دکنی دور کی اردو غزل ایک عیب سے دوچار ہے پر کھڑی ہے یعنی ایک طرف تو ابھی اس میں اتنی شکست پیدا نہیں ہوئی کہ یہ فارسی غزل کی اصل روح کو پیش کر سکے اور اس لیے اس میں ایک میکانکی کیفیت وجود میں آ گئی ہے اور دوسری طرف اس نے غیر شعوری طور پر ہندی گیت کے لہجے کو خود میں سمو لیا ہے مگر اس میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکی؛ چنانچہ اس غزل کو ہیئت کے اعتبار سے تو یقیناً غزل کہا جائے گا لیکن مزاجاً یہ ایک ایسی فضا کی غماز ہے جس میں شعوری طور پر در آ گئے فارسی مضامین کے ساتھ ساتھ غیر شعوری طور پر ابھرتے ہوئے ہندی گیت کے عناصر موجود ہیں۔ بحیثیت مجموعی دکنی دور کی اردو غزل ہیئت کے اعتبار سے فارسی غزل ہے مگر روح کے اعتبار سے ہندی ہے۔ چند مثالیں قابل غور ہیں:

ے یوسف گم سو پھر آئیگا اب بہ کنعاں غم نہ کر
گھر تیرا امید کا ہوگا گلستاں غم نہ کر

ے اے خوش خبر صبا توں سے جا جواں فلاں کوں
چمناں کی آرزو میں بیٹھے ہیں سے پرستاں

ے اب مست اچھے دائم ہیں مست اچھنے کا جگ ہے
ساقی صراحی قلقل ہور پیالے سوہنا کام ہے
(محمد قلی قطب شاہ)

ے ترا قد پھول کی ڈالی نین کمل کنکائی تھے،
خوشی پا جیو کا بلبل سو غم کوں سب دوا دیتا

ے بخ کھیں اے سرو تیرا چاولیاں دیتا ہے آج
جیوں ہوا اقبال کا بخ گھر میں آ مسکن کیا

ے گفتم کہ اے پری توں ہے فتنۂ زمانہ
گفتا کہ راست گفتی نے کس ہیرے بہانہ

ے گفتم کہ در جہاں یا لیلیٰ ہو آئی ہے توں
گفتا کہ من چہ مجنوں پاؤں جہاں تج دوانا

گفتم کہ خال و زلف کیا ہے سو بول سچ مکھ
گفتا کہ زلف دام است ہور خال ہے سو دانہ
(عبداللہ قطب شاہ)

عشق کی آگ میں جل کر راکھ ہونا
عشق بازی میں چاک چاک ہونا
سر یا شوریدگی بلبل کے مانند
سیکھ ترا بس خوب دے گلفام کام
زمانے آج کی مجنوں ہوا پیدا
ہوا مشہور غواصی دکن میں
(غواصی)

ابرو کماناں کھینچ کر مارے پلک کے تیر سوں
زخمی ہوا دل کا ہرن لاگیا نشاں تج ہات کا
(شاہی)

دوسری طرف ہندی گیت کا عام لہجہ بھی ان غزلوں میں سرایت کر گیا ہے۔ بے شک اس دور کی اردو غزل کا ہندوستانی شاعری سے اثرات قبول کرنا ایک بالکل فطری امر تھا لیکن اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ ہر صنفِ شعر کا ایک مخصوص مزاج ہوتا ہے اور وہ اظہارِ ذات کے ایک خاص مرحلے ہی کے لیے مفید اور مناسب ہوتی ہے۔ دکنی دور میں غزل کو گیت کی فضا کی خاطر نئے سرے سے استعمال کرنے کا جو رجحان پیدا ہوا اس کے تحت غزل اس لیے اصلی شاعری وجود میں نہ آ سکی کہ غزل بہرحال گیت سے ایک مختلف صنف ہے اور جب یہ خود کو گیت کی فضا تک محدود کرتی ہے تو اپنی خوشبو سے دستبردار ہو جاتی ہے؛ چنانچہ دکنی دور کی اردو غزل کو اگر گیت کا درجہ دیا جا سکتا ہے کہ اس میں گیت کے فطری لوازم غنائیت اور محدود رومانی کا فقدان ہے اور نہ اسے غزل کے مزاج ہی کا علمبردار قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس میں غزل کی رعنائی اور تہ داری کی کمی ہے۔

باقی نہیں رہا۔ اس دور کی اردو غزل میں ہندی کے لہجے کی آمیزش سے جو صورت حال پیدا ہوتی اس کی یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:۔

تو پیاری عشق بھی تیرا ہے پیارا
لگیا ہے بہوت تج سوں دل ہمارا

کسی کچ بھی نہ کہ توں دل میں اپنے
کس منت کرے عاشق بچارا

سینے لیا نے تیرے جوبناں کوں
سنا تج تے سنے تتے ہیں آہا

(عبداللہ قطب شاہ)

طاقت نہیں دوری کی اب توں بیگی آمل رے پیا
تج بن منجے جینا بہت ہوتا ہے مشکل رے پیا

کھانا برہ کیتی ہوں میں پانی انجھو پیتی ہوں میں
تج تے بچھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت ہے مشکل پیا

(وجہی)

گل ہور گلاب میانے نہیں کچھ فرق ازل سے
لیلا پیلا سوں مل رہیا جیوں الفت اعکتے میں

(شاہ تجی)

اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا
مجے بدنام کیا کرتے کہیں میں جا وتاں گی چھوڑ

رضا گر مجھ کو دیتے ہو کروں گی گھر میں جا وارد
اگر یچ ہووے گی زحمت بچا پیر آون گی چھوڑ

(میراں ہاشمی)

چندر بدن کیا تو کس سوں سنبھال بول
سورج مکھی کیا تو کس یوں دکھال بول
(فراقی)

ان چند مثالوں کو سامنے رکھیں تو یہ تاثر مرتب ہوتا ہے کہ دکنی دور کے غزل گو شعرا نے ہندی گیت کی روایت کے زیر اثر عام طور سے عورت کے جذبات کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے چنانچہ یہاں فراقی تخاطب واضح طور پر مرد ہے جہاں ایسا نہیں ہے وہاں بھی لہجے اور تخاطب کی لفظیات گیت کے اثرات کی غماز ہے۔ تخاطب میں فعل مذکر کے استعمال سے بعض لوگوں کو یہ شک بھی پڑا کہ دکنی دور کے شعرا بالخصوص وجہی اور میراں ہاشمی نے ریختی کی ابتدا کی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں فعل مذکر کا استعمال محض ہندی گیت کے اثرات کے تحت ہے اور ان کے ہاں ابتذال کی وہ کیفیت پیدا نہیں ہوئی جو ریختی سے خاص ہے۔ تخاطب کے اس خاص انداز کے علاوہ دکنی دور میں جنس پرستی اور سراپا نگاری کا رجحان بہت قوی ہے اور غزل کے شاعر نے محبت کو عام طور سے محسوس بالذات قرار دے لیا ہے۔ یہاں بھی ہندی گیت کے اثرات کی نشان دہی ممکن ہے۔

اردو غزل کے اس دور کا آخری شاعر ولی ہے لیکن ولی کی حیثیت ایک پل کی سی ہے۔ اس کے ہاں نہ صرف دکنی دور کی اہم خصوصیات موجود ہیں بلکہ اس نے غزل کے اصل مزاج کو اپنانے کی بھی کوشش کی ہے اور یوں اس کی غزل کے ڈانڈے اٹھارویں صدی کی اس اردو غزل سے بھی جا ملتے ہیں جس نے دہلی میں فروغ حاصل کیا۔ غالباً اس کا باعث ولی کا سفر دہلی ہے۔ دہلی میں اسے سعد اللہ گلشن اور دوسرے فارسی شعرا کی صحبت میں غزل کے اصل مزاج سے قریب تر ہونے کے مواقع ملے اور اس نے دکنی غزل کو بھی اس معیار کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی۔ خود ولی کے کردار کی سیمابیت بھی اس کا باعث ہو سکتی ہے۔ ولی جہاں پیدا ہوا[1] اس نے ہجرت کر کے احمد آباد اور سورت میں اپنی زندگی کا بیشتر حصہ گزارا، پھر سورت کے مصائب کی پروا نہ کرتے ہوئے اس نے دہلی کا سفر اختیار کیا۔ یہ تمام باتیں اس کی شخصیت کے متحرک میلانوں کی غماز ہیں۔ اس لیے اگر ولی کی غزل میں گیت کی ٹھہری ہوئی فضا سے باہر نکل کر غزل کی متحرک فضا میں سانس لینے کا رجحان پیدا ہوا تو یہ اس کی طبیعت کی بے قراری کے عین مطابق تھا۔

ولی کی حیثیت ایک پل کی سی ہے۔ اس کی غزل کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ قریہ محض جنگل

ئی پیداوار ہے اور وہ محض گھٹے میدان کی اپچ نہیں۔ چنانچہ اگر ایک طرف اس کے ہاں بُت پرستی اور سراپا نگاری کی روایت موجود ہے تو دوسری طرف تشبیہ و استعارہ کی فراوانی اور امرد کا عمل دخل بھی نظر آتا ہے۔ بُت پرستی کا رجحان گیت کے اثرات کا غماز ہے۔ یہ اس فضا کی پیداوار ہے جہاں فاصلے ناپید ہوتے ہیں اور جسم کی قربت کا احساس جاگ اٹھتا ہے۔ ولی کی غزل کا معتد بہ حصہ اسی جسم کے بیان پر مشتمل ہے اور ولی کو بجا طور پر ایک جمال پرست شاعر کا لقب دیا جا سکتا ہے لیکن اس خاص ضمن میں اس نے ہندی گیت اور دکنی اردو غزل کی روایت سے بھی اپنا تعلق قائم رکھا ہے۔ یہ نظر انداز کرنا ممکن نہیں کہ ولی کی غزل میں ہندوستان کی دھرتی کے مختلف مظاہر کی طرف واضح اشارات بھی اس بات کے غماز ہیں کہ اس نے خود کو "ہندوستانی معاشرے" کی عام فضا سے آزاد نہیں کیا۔ اور دکنی زاویے کی یہ روش جو کہ اردو غزل لکھنے والوں کے ہاں عام ہے لیکن ولی کے ہاں وہ ایک عمل یقیناً موجود ہے جو دکنی دور کی اردو غزل میں ناپید تھا۔ اس ضمن میں پہلی بات تو یہ ہے کہ ولی نے تشبیہ اور استعارے سے بہت کام لیا ہے۔ تشبیہ یا استعارہ بجائے خود تحرک کا مظہر ہے کہ یہ سیدھے اور قریب ترین راستے کے بجائے ایک طویل پُر خم دار راستے کو طے کر کے اپنی منزل تک پہنچتا ہے۔ دوسرے ولی کے ہاں امرد کا عمل دخل زیادہ ہے اور اس نے اشیا اور مظاہر کو ٹھہرا یا چھونے کے بجائے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ دراصل ولی تو ساری بات ہی نگاہ کی زبان میں کرتا ہے لیکن امرد کے اس تحرک نے اس کے ہاں نظر کو متحرک نہیں کیا۔ غالباً اس کا باعث ولی کے ہاں بُت پرستی کا وہ شعبہ تھا جس کا اوپر ذکر ہوا ہے۔ چنانچہ روشنی کے وسیلے کو استعمال کرنے کے باوصف اس نے جو جاتی روش کو ترک نہیں کیا اور اپنے اشعار میں خود کو ایک "آتش پرست" کے روپ میں پیش کرتا چلا گیا ہے تاہم امرد کا تسلط اور تشبیہ و استعارے کا استعمال جنگل سے باہر جھانکنے کا ایک عمل ضرور ہے اور اس اعتبار سے اردو غزل کے ارتقا میں ولی کی حیثیت منفرد ہے۔ محبوب کے ضمن میں بھی ولی کے ہاں تخاطب کا ابتدائی انداز موجود ہے تاہم اس کے ہاں تخاطب کرنے والا عورت کے بجائے واضح طور پر مرد ہے۔ یہ بات بھی غزل کی فضا کو ایک اہم قدم کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ ولی کی غزل میں کسی خاص بُت یا محبوب کی پرستش کا جذبہ نہیں ابھرا۔ اگر ایسا ہوتا تو ولی کا عشق گیت یا ٹھمری کے عشق سے قریب تر ہوتا۔ بعض نقادوں نے ولی کے ہاں ہرجائی پن دریافت کیا ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ہرجائی پن تو غزل کا ایک امتیازی وصف ہے کہ غزل کسی خاص محبوب کو نہیں بلکہ ایک مثالی محبوب کو ہر وقت مدنظر رکھتی ہے اور مجازی کو اصل محبوب تک پہنچنے کے لیے محض ایک وسیلے کے طور پر استعمال کرتی ہے۔ افلاطون کا نظریہ کہ اس دنیا کے مظاہر محض اصل کی تصاویر ہیں، غزل

کے سلسلے میں بالکل درست ہے کہ غزل بتوں کو عبور کر کے نکل گئے جن کی حقیقی نظر آتی ہے۔ تعبیر اس کا یہ مطلب ہے کہ سراپا نگاری کے تحت مختلف غزل گو شعراء کے ہاں محبوب کے لب سے خط و خال ابھرتے ہیں جس میں احساس طلب یہ ہے کہ غزل کسی خاص گوشت پوست کے محبوب کی پرواہ نہیں کرتی بلکہ بتوں کو سامنے رکھ کر مجازی محبوب میں گم رہتی ہے۔ مذاہب کے تشریحی ارتقاء میں بھی بت پرستی کے مرحلے کے بعد ہی بت کو کسی غیر مرئی ہستی کے لیے علامت قرار دینے کا رجحان ابھرتا ہے۔ بعض مذاہب بت پرستی کے مرحلے پر رک جاتے ہیں یا ایسے ہی ہے جیسے شاعری میں گیت کی فضا سے اوپر اٹھ کر تمام دیو مالا بن جاتے لیکن بعض مذاہب بت کو کسی غیر مرئی ہستی تک پہنچنے کا وسیلہ بنا لیتے ہیں۔ یہ کیفیت غزل کے ارتقاء کا رسے مشابہت رکھتی ہے۔ ولی کی غزل اس بات سے غزل کی فضا سے قریب تر ہے کہ اس میں ولی نے بت پرستی کے عمل میں مبتلا ہونے کے باوجود کسی خاص 'بت' کی پرواہ نہیں کی لیکن غزل کا یہ طریق کار کہ وہ بت کو عبور کر کے آگے کو بڑھتی ہے۔ ولی کے ہاں مستحکم ہوا نظر نہیں آتا۔ دوسرے لفظوں میں ولی نے بت پرستی کے مرحلے تک خود کو محدود تو رکھا ہے تاہم اس کے ہاں بت پرستی کا عمل کسی ایک بت تک محدود نہیں رہا
چند اشعار ولی کے ہاں محبوب کے تشخص اور سراپا نگاری کے رجحان کی نشاندہی کرتے ہیں:

تیری طرف انکھیاں کو کس تاب کر دیکھیں
سورج سوں زیادہ ترے جوبن کی جھلک ہے

اے موئے میاں وصف ترے موئے کمر کا
پیچنے کی کمر پر قلم مو سوں لکھا ہے

جب سوں تو گیا ہے یاں سے آفتاب
تیرے لعل لب بدخشانی ہوئے

حاجت نہیں ہے شمع کی اس انجمن منیں
جس انجمن میں شمع بدن کا جمال ہے

مکھ ترا آفتاب محشر ہے
نور اس کا جہاں میں گھر گھر ہے

تجھ رخ سوں جب کہ صبح نقاب ہووے
عالم تمام روشن جیوں آفتاب ہووے

مجھ تجلی کے صحیفے کا سرورق ہے یک ورق
عکس تیری زلف کا جس میں شبِ دیجور ہے

ولی کی حیثیت ایک "مشعل بردار" کی سی ہے کہ وہ دکن کی خاک سے اردو غزل کی مشعل اٹھا کے دہلی تک آ گیا چنانچہ ولی کے بعد اردو غزل کی نشو و نما کا مرکز دکن سے دہلی کو منتقل ہو جاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی اردو غزل کے ایک نئے دور کا آغاز بھی ہو جاتا ہے۔ دکن علاقہ اور دہلی کی سلسلۂ جبال سے نسبتاً محفوظ رہنے کے باعث ہندوستان کی قدیم فضا اور اس کے نتیجے میں بھاشا کی شاعری سے زیادہ قریب تھا اور اس لیے جب دکن میں جو بھگتی تحریک کا گہوارہ بھی رہ چکا ہے، اردو غزل نے فروغ پایا تو قدرتی طور پر اس نے بھاشا کی شاعری سے بھی اثرات قبول کیے لیکن جب اٹھارہویں صدی کے آغاز میں دہلی کے شعراء نے ولی کی تقلید میں اردو غزل کہنے کا آغاز کیا تو اس کا مجموعی مزاج دکنی غزل سے ایک بڑی حد تک مختلف تھا۔ ایک تو یہی بات دیکھیے کہ مغلوں کا پایۂ تخت ہونے کے باعث دہلی میں فارسی شاعری کو بڑا فروغ مل چکا تھا اور یہاں کے شعراء فارسی شاعری کی روایات میں بُری طرح جکڑے ہوئے تھے اس لیے جب انھوں نے اردو غزل کہنے کا آغاز کیا تو قدرتاً اس میں ہندی گیت کے بجائے فارسی غزل کا مزاج در آیا۔ یوں بھی دہلی شہر ہونے کی حیثیت سے متحرک افراد کی جیتا جاگتا مرکز بن چکا تھا اور یہاں کی فضا میں کھیتوں کے بجائے شہر کے اور دھرتی کی پوجا کرنے کا رجحان اس قدر توانا نہیں ہوا تھا جتنا ہندوستان کے دوسرے حصوں بالخصوص جنوبی ہندوستان اور بنگال میں۔ یہی وجہ ہے جب یہاں اٹھارہویں صدی میں اردو غزل نے جنم لیا تو اس میں وہ غزلیت اور عجمیت از خود پیدا ہوتی چلی گئی جو فارسی غزل کا طرۂ امتیاز تھی۔ دہلی میں فارسی غزل سے ہم آہنگ ہونے کا میلان اس قدر قوی تھا کہ شعراء نے ارادی طور پر اردو غزل بلکہ اردو شاعری سے ہندی کے الفاظ کو خارج کر دیا اور ہندی تلمیحات اور مظاہر کے بجائے فارسی تلمیحات اور استعارات کو بے دریغ اپنانا شروع کر دیا۔ بے شک فارسی غزل کو سامنے رکھ کر اردو میں غزل کہنے کا رجحان اس لیے مفید تھا کہ اس اقدام سے اردو غزل نے گیت کے چنگل سے رہائی پا کر غزل کے اصل مزاج کو اپنا لیا تاہم ہندوستان کی فضا اور مظاہر سے تعلق منقطع کرنے کی اس روش نے اردو غزل میں ایک تقلیدی رنگ بھی پیدا کیا اور دھرتی کی باس کو خود میں جذب نہ کرنے کے باعث اردو شاعری کی نشو و نما ایک طویل مدت کے لیے رک گئی لیکن یہ ایک الگ داستان ہے۔

دوسری طرف اردو غزل کی داستان کے چار ابواب ہیں۔ پہلا باب دکنی غزل سے متعلق ہے اور اور اس کا آغاز ولی ہے۔ دوسرا باب اٹھارہویں صدی کی ابتدا سے انیسویں صدی کے نصف اول تک

کے دور پر چھایا ہے بلکہ اگر اس دور کے شعرا کو اس کی کڑی کا حصہ قرار دیا جائے تو مناسب ہے نہیں یا جب تک سلسلہ ابتدائی رنگ کے زمانے سے آخری باب جدید دور سے متعلق ہے۔ تاہم اس تمام دور میں غزل کے دو رنگ ایک دوسرے کے متوازی ابھرتے چلے گئے ہیں۔ ان میں سے ایک رنگ تو خالص تخیل یا ذہنی تفکر کا رنگ ہے اور دوسرا رنگ وہ ہے جو بالآخر سے اور بت پرستی کے مسلک کو پوری طرح اختیار کرنے کا رنگ ہے۔ واضح ہے کہ غزل مزاجاً شعور کو ان میں سے کسی ایک رنگ کے سپرد نہیں کرتی بلکہ ان دونوں کے امتزاج سے اپنی داخلی توانائی کا اظہار کرتی ہے گویا جب اس میں بیک وقت بت کی پرستش اور بت سے اوپر اٹھنے کی روش پیدا ہوتی ہے تو اس کا اصل مزاج سامنے آتا ہے۔ چنانچہ اس دور میں جب کبھی خالص بت پرستی کا رجحان پیدا ہوا یا خالص ذہنی سطح پر غزل لکھنے کی روش وجود میں آئی تو غزل کے شعر کا معیار بھی اسی نسبت سے انحطاط پذیر ہو گیا۔

اس دور کی اردو غزل کے مزاج کو دیکھنے سے پہلے غزل کے ان دونوں رنگوں کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ دراصل یہ دونوں رنگ غزل کی طبیعت سے مطابقت نہیں رکھتے اور اس لیے جب انہیں غزل میں قبول کیا جاتا ہے تو غزل کے صحیح خدوخال کو سمجھ پانا نسبتاً آسان ہو گا۔ پہلے خالص بت پرستی سراپا نگاری یا جسم کی پوجا کے رجحان کو لیجیے! بت پرستی کا اصل یکسر وہی نقطۂ نظر ہے جو ایک ایسے معاشرے میں جنم لیتا ہے جو پروان چڑھتا ہے جس کی جڑیں زمین سے بڑی مضبوطی سے وابستہ ہوتی ہیں۔ بت محبوب کے لیے ایک اہم علامت ہے اور اس لیے جب اسے سامنے رکھ کر پوجا کا عمل وجود میں آتا ہے تو انسان کی ساری توجہ اس کے خدوخال پر مرکز ہو جاتی ہے۔ بات کو ذرا سا پھیلا کر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ بت پرستی کا رجحان اشیا (مثلاً زمین، جنگل، دریا، عورت، اولاد وغیرہ) کو اپنی تحویل میں رکھنے بلکہ ان سے چمٹے رہنے کا رجحان ہے اور جب یہ غزل میں رنگ اختیار کرتا ہے تو شعر ایک متحرک سے اگر جنسیاتی وابستگی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی طرح دوا ز دو اجی زندگی [illegible] یا اس نے بت پوجا کی صورت اختیار کی ہے اور قدیم جنسیاتی ثقافت دھرتی پوجا کے عمل میں تبدیل ہو گیا ہے۔ سب سے پہلے کے دیوتا [illegible] اور پہاڑوں اور دیوتاؤں شیوؤں حتیٰ کہ ساز اور جانوروں کو پوجنے کا رجحان بھی بت پرستی کے وسیع تر رجحان ہی کے تحت شمار ہونا چاہیے۔ ہندوستانی دھرتی پر بنیادی طور پر دھرتی کے گرد گھومنے کے نیچے اور مردوں کی آگ میں جسم و جاں کو نثار کرنے ہی کی ایک صورت ہے۔ شاعری میں اس نے سراپا نگاری کی صورت اختیار کی ہے۔ چنانچہ ہندی گیت کا محبوب کیف بت ہی کے روپ میں ابھرا ہے لیکن کہ شاعر اس کے انگ انگ پر نثار ہوتا چلا گیا ہے۔ خالص بت پرستی کا یہ عمل غزل کی طبیعت کے مطابق نہیں کیونکہ غزل بت پرستی کے عمل کی نفی بلکہ بت پرستی اور بت شکنی

کے تشخص کو پیدا کیا ہے۔ اس کی حالت بھگوت گیتا کے اس کنول کی سی ہے جو پانی میں رہتے ہوئے بھی پانی سے تر نہیں ہوتا پایا ہے۔ اس مرقع آب سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جو پانی کی سطح پر تیرتا ہے لیکن گیلے پن کے باوجود پیوند کرنے کے قابل ہوتی ہے۔ چنانچہ غزل میں یہ جو عکس نت پر ہیج کا عمل اپنے خاص روپ میں ابھرا ہے، اعتدال کی وہ صورت بھی پیدا ہوئی ہے جسے حیرت نے جب اپنائی اور لکھنؤ میں جرأت کے رجحان کا نام دیا تھا۔ مگر یہ بات عجیب ہے کہ جہاں جہاں غزل کے شعور نے سراپا نگاری اور معاملہ بندی میں بھی تشبیہ یا استعارے کی مدد سے جسم کی ہر جنبش تفصیل سے ابھری طرف جست بھری ہے تو غزل کا خاص رنگ ابھر آیا ہے بصورت دیگر جہاں اس نے خود کو محض بوس و کنار کی یکسر لذت کے لیے محبوب کے جسمانی حسن یا ملاقات کے مختلف مدارج تک محدود رکھا ہے وہاں غزل کی کشادگی ناپید ہو گئی ہے۔ اتفاق سے دہلی کی فضا میں وہ کشادگی موجود تھی جو غزل کے مزاج میں مناسبت ہوتی لیکن دوسری لکھنؤ پر دہلی کے گہرے اثرات نے غزل کو ایک حد تک ارضی اور عملی بنائے رکھا۔ اس کا زیادہ احساس اس وقت ہوتا ہے جب دہلی اور لکھنؤ کی غزل کا موازنہ پیش نظر ہو۔ دہلی میں دو صورت نے تغزل کی مسلسل آتے ہنسنے اقدار کو متزلزل رکھا اور حادثات کی مسلسل یورش نے بھی شعرا کو اپنی ذات کی جنت میں گم شدہ عافیت کی تلاش کرنے کی طرف مائل کیا۔ اسی لیے دہلی کی غزل میں داخلیت کا رجحان بہت توانا ہے اور نئی فضا کی طرف شاعر کی پیش قدمی کے لیے پشت دل کی واردات کا ایک وسیع میں منظر موجود ہے تخیل کی پراگندگی، تصوف کی طرف ایک واضح رجحان اور فرہنگ کے بجائے تخیل کی نمو اس خاص جہت ہی کے باعث ہے۔ دوسری طرف لکھنؤ بجائے خود ایک چھوٹی سی جنت تھا اور اس لیے شعرا نے اپنی ذات میں گم شدہ عافیت تلاش کرنے کے بجائے اس ارضی جنت کی فضا میں خود کو گم کرنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ لکھنؤ کی غزل میں خارجیت کا رجحان بہت قوی ہے۔ اگر اس رجحان کے پس پشت گہرے تصورات بھی موجود ہوتے نیز خارجیت کا یہ رجحان لکھنؤ شہر کی دیواروں سے ٹکرا کر لوٹ نہ جاتا تو یقیناً اعلیٰ پائے کی شاعری وجود میں آتی۔ یہاں یہ صورت پیدا ہوئی کہ کائنات کے بجائے چھوٹے کوچے کے بجائے شہر لکھنؤ اور دل کی بجائے دنیا کو تمام تر اہمیت تفویض ہو گئی اور ارضی عناصر تمام و کمال غزل پر مسلط ہوتے چلے گئے۔ پھر چونکہ لکھنؤ کا کلچر نہایت گہرے طور پر البتہ ہو نہ سکا باعث اس کی اساس ابتدا ہی سے کمزور تھی اور اس میں رسوم و ظواہر کے علاوہ اور وہ پرستی یا نیز یہ آداب عشق اور زبان دانی کی وہ تمام صنعت بھی موجود تھیں جو صورت کی دنیا ہی سے منسلک ہیں۔ اس لیے ظاہر ہے کہ جب غزل نے اس ماحول کی ملائمی کی تو اس میں انفعالیت کا ایک واضح رجحان ابھر آیا۔ اس رجحان کی شدید ترین صورت ریختی کو قرار دیا تھا اور ریختی واضح طور پر جیا جانی لکھنؤ ہی ہوئی اور

اکتساب لذت کی شاعری تھی جذبہ و نظر سے دیکھئے تو کسی حد تک یہ بات سچ ہے کہ [illegible] گیت کی تعریف [illegible] کی طرف مائل [illegible] گیت کی فضا سے آزاد ہوئے اور جہاں قوت تو حاصل کر چکا تھا تاہم ابھی [illegible] کا اثر بھی تھا اور انہیں [illegible] کی ضرورت کو [illegible] گیت [illegible] اپنی طرف متوجہ ہوا البتہ انہوں نے گیت کی بیرونی سطح [illegible] کی طرف متوجہ ہو گئے [illegible]

دوسرا رنگ خاص [illegible] کا رنگ ہے [illegible] اس کا تعلق [illegible] نہیں [illegible] جذبہ [illegible] جیسے جسم روح [illegible] روح جب [illegible] ہو جائے تو جسم [illegible] ہو جائے گا [illegible] گا اردو غزل کے اس دور میں جہاں پہنچے اور [illegible] آزاد ہونے کی [illegible] وجوہ میں [illegible] پیدا کر دیا [illegible] پشت پر حسن کے [illegible] کی ساری داستان [illegible] ایک بنیادی صنعت ہے [illegible] جب اردو غزل نے [illegible] کے رنگ کو اپنایا تھا اس میں [illegible] چلا گیا تاہم اس عنصر کو [illegible] میں آیا تو [illegible] صدی کے ہندوستان کی مخصوص سیاسی اور معاشرتی فضا کا بھی ہاتھ ضرور تھا [illegible] مخصوص رنگ [illegible] وہ [illegible] ہے کہ جب کبھی ہندوستان میں کسی بیرونی [illegible] شکست و ریخت کی فضا قائم ہوئی تو تیاگ کو بنیادی [illegible] جہاں خود [illegible] ہندوستان پر تیاگ کی ایک مستقل کیفیت مسلط کر دی ہے سلطنت مغلیہ کا زوال [illegible] سکھوں، مرہٹوں اور روہیلوں کی [illegible] نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملے دہلی کا قتل عام جنگ پلاسی کی شکست [illegible] شاہ عالم ثانی کی [illegible] اور اس قسم کے بیسیوں دوسرے واقعات نے ملک میں انتشار اور طوائف الملوکی کی فضا قائم کر دی تھی اور ایک مستقل خوف نے عوام کے اذہان میں فنا، بے ثباتی اور بیراگ کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ علامہ عبداللہ یوسف علی نے لکھا ہے کہ اس دور میں بلند طبقے کے لوگوں کے دل میں یہ احساس تھا۔ درباروں میں [illegible] ملک میں [illegible] معاشرتی حالات میں انتشار کا عالم [illegible]

پیچیدہ ہو گئی تھی۔ وہ ایک مستقل انتشار کی زد میں تھا۔[۱] ان حالات میں اگر ایک طرف شعرا کے ہاں احساسِ زیاں ابھرا اور دلوں نے گہری اداسی اور غم کو محسوس کیا تو دوسری طرف انھوں نے خوف اور جسمانی عذاب سے فرار حاصل کرنے کے لیے خاص تخیل کا سہارا بھی لیا اور اپنے لیے ایک ایسی خیالی جنت پیدا کرنے کی کوشش کی جس کا دھرتی سے تعلق بہت کم تھا۔ اس زمانے کی عام غزلوں میں بھی تشکیک، دھرتی کی بجائے عشق اور فرار اور رنگ کے اس پہلو کا ایک نتیجہ تھا۔ اس پر کہ شدید مذہبیت کے ماحول میں غزل کے شعرا نے خاص تجربہ پیدا کر لیا۔ ایک تخیلی فضا کی تلاش میں دھرتی کے اس سچے پیکر کے

اٹھارویں صدی کی بہترین اردو غزلوں میں دو امتناعوں کے سنگم پر پیدا ہونے والا احساس ہے جس میں لگاؤ اور تعلق کے ساتھ ساتھ منظر سے دوری کا بھی احساس ہے۔ پہلی بار غزل بیک وقت جزو اور کل دونوں کو اپنی گرفت میں لینے کے متوازن امتزاج کی کوشش کرتی ہے۔ چنانچہ قطعاً غیر شعوری طور پر اس دور کی اردو غزل نے ان دونوں بنیادی رجحانات سے استفادہ کر کے غزل کے اصل مزاج سے خود کو ہم آہنگ کر لیا۔ ہم آہنگی کی یہ صورت غزل کے تینوں اہم موضوعات یعنی تصوف عشق اور آزادہ روی کے بیان میں ابھری ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

ان میں سے تصوف جزو اور کل کے فراق اور وصال کو پیش کرتا ہے اور غزل خود بھی اس عمل کے اسی مقام کی حامل ہے۔ چنانچہ اگر تصوف کے مقدمہ میں غزل کے سلسلے میں بڑی خوبصورتی سے داخل ہو گئے ہیں تو یہ بات اس دور کی ہم آہنگی کا ایک بیّن ثبوت ہے۔ تصوف کا آغاز اس وقت ہوتا ہے جب جزو کے اندر اپنی جزویت کا احساس ابھرتا ہے جب تک جزو کل کے اندر موجود تھا اور اس کی ایک الگ حیثیت متعین نہیں ہوئی تھی تو دوئی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا لیکن جب تخلیق کے عمل کے باعث جزو وجود میں آیا اور اسے اس بات کا احساس ہوا کہ اس کی حیثیت محض ایک چھٹنے اور بچھڑنے والی شے کی سی ہے تو اس نے اپنی اس حقیر حیثیت کو ترک کرنے اور ایک جست میں ابھر کر اپنے اصل منبع تک پہنچنے کی کوشش کی جس کے باعث وہ دوئی کی تنگی سے جس طرح چھٹکارا چاہتا تھا پہلی صورت کو ہدایت میں ہمیشہ سے موسوم کیا گیا ہے یعنی جب فرد کے ہاں شعور کی پہلی کرن نمودار ہوتی ہے اور وہ سچ کو راست اور سچ کو جھوٹ سے تمیز کرنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ دوسری صورت کا نام نیرنگ ہے یعنی جب جزو ایک ہی جست میں خود کو کل سے منسلک کرنے کی کوشش کرتا ہے اور ایک جست میں ابھر کر وہ ایک وسیع تر اور فراخ کل کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ یہی حال غزل کا ہے کہ غزل پنچھی کی طرح اس کا اڑ کر ایک جست میں پہنچ جاتی ہے

۱۔ انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ۔ از علامہ عبداللہ یوسف علی

اور جو وحدہ ماں کا ہاتھ تمام پیچ ہے۔ وہ اس ماں کا روپ تخلیق پایا کہ ایک صورت ہے جو دونوں ہی ایک صورت تھی اور تمثیر بھی رہاں تو وہ صورت اس وقت کھلی جب تخلیق کے عمل میں مبتلا ہو کر تقسیم ہوتی چلی گئی مسلسل ہی زندگی کی بوقلمونی اور رنگارنگی (یعنی ماں کا روپ) اسی لیے کی صورتوں سے متعرف ہو کر وحدہ کی (یعنی صورت) بحیثیت ایک وحدت ریگ اور واحد حقیقت میں ضم ہونے کی خواہش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک مظاہر کی رنگارنگی اور بوقلمونی محض ذات واحد کا عکس ہے یا جیسے ماں کا روپ صورت کا عکس تھا چنانچہ وہ اس سے منسلک ہو کر اصل سے مل جانے کی آرزو کرتا ہے۔ تاہم تصوف بنیادی طور پر شعوریات کے اس مرحلے کا عکاس ہے جہاں جزو "خود کو کل" کے روبرو محسوس کرتا ہے اور کل کے عکس (یعنی نقش) سے متعرف ہو کر اس کے سرچشمے (یعنی اصل) سے ہمکنار ہونے کی آرزو میں مبتلا دکھائی دیتا ہے یہی وہ عرفان کی وحدت کا مقام ہی ہے کہ دونوں ہو سکتے ہیں کل اور جزو چھپنے اور منسلک ہونے کے تمام امکانات پیش اردو غزل کے اس دور سے تصوف کے چند اشعار یہاں درج ہیں کہ ان میں جزو خود کو کل کے روبرو کھڑا ہوا محسوس کرتا ہے

چھپا ہے جو بجا حاضر ہے پیدا
کہاں وہ چشم جو ہووے نظارہ
صفا کر دل کے آئینے کو حاتم
دکھا چاہے جسے گر آشکارہ — (حاتم)

ارض و سما کہاں تیری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے
مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں
ہم آئینے کے سامنے جب آ کے ہو کریں
جگ میں آ کر ادھر ادھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا
وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آ سکے
آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے — (درد)

حباب آسا میں دم بھرتا ہوں تیری آشنائی کا
نہایت غم ہے اس قطرے کو دریا کی جدائی کا

نقش صورت کو مٹا کر آشنا معنی کا ہو
قطرہ بھی دریا ہے جو دریا سے واصل ہو گیا — (آتش)

ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے
پر تجھ سی تو کوئی شے نہیں ہے

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے — (غالب)

تعینات کی حد سے گزر رہی ہے نگاہ
بس اب خدا ہی خدا ہے نگاہ والوں کو — (فانی)

ہجوم تجلی سے مسحور ہو کر
نظر رہ گئی شعلۂ طور ہو کر

کبھی یوں رہے تجھ سے مستور ہو کر
بہت پاس نکلے بہت دور ہو کر — (اصغر)

(آخری دو شعر غزل کے تغیر سے وحدت سے متعلق ہیں)

اس دور میں صوفیانہ تصورات کی مقبولیت کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ فارسی غزل کی تقلید میں جہاں بہت سے دیگر موضوعات اردو غزل میں داخل ہوئے وہاں تصوف نے بھی راہ پائی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ خود ہندوستان نے زمانۂ قدیم میں اپنشدوں کا وہ فلسفہ پیدا کیا تھا جس کا احیا نویں صدی عیسوی میں شنکر آچاریہ نے کیا۔ یہ فلسفہ وحدت الوجود کا داعی تھا۔ بعد ازاں وشنو بھگتی تحریک نے بھی ذات واحد کے حصول کے لیے صوفیانہ مسلک ہی اختیار کیا۔ چنانچہ ہندوستان کی فضا تمثیلی طور پر ایرانی تصوف کے نظریات کو قبول کرنے کے لیے بالکل تیار تھی۔ تیسری وجہ یہ ہے کہ فارسی شاعری کے علاوہ بہت سے صوفیائے کرام کے نظریات بھی ایران سے ہندوستان میں وارد ہوتے اور انہوں نے ہر جگہ اثرات مرتسم کیے۔ سب سے پہلے خواجہ معین الدین چشتی اجمیری (۱۱۴۲ء-۱۲۳۶ء) نے خراسان سے ہندوستان میں آکر تصوف کے چشتیہ سلسلے کی بنیاد ڈالی۔ خواجہ قطب الدین بختیار کاکی، خواجہ

فرید الدین گنج شکر، خواجہ نظام الدین اولیا، حضرت امیر خسرو اور بعض دوسرے صوفیا اسی سلسلے سے منسلک تھے۔ اسی زمانے میں شیخ عبد القادر گیلانی (۱۰۷۷ء۔ ۱۱۶۶ء) نے ایران میں قادریہ سلسلے کی بنیاد رکھی تھی اور مخدوم شیخ محمد نے اسے ہندوستان میں فروغ دیا۔ نقش بندی سلسلے کے بانی خواجہ بہاء الدین نقشبندی (۱۳۸۹ء) تھے۔ اس سلسلے کو ہندوستان میں خواجہ باقی باللہ نے رواج دیا۔ شیخ احمد سرہندی، شاہ ولی اللہ اور ان کے بیٹے اسی سلسلے کے پیرو کار تھے۔ سہروردی سلسلے کو شہاب الدین عمر سہروردی (۱۲۳۴ء) نے سہرورد (ایران) میں قائم کیا تھا ہندوستان کے صوفیا شیخ بہاء الدین زکریا، سہروردی، رکن الدین اور دوسرے اسی سلسلے سے منسلک تھے۔ خود مغل بادشاہوں کے ہاں صوفیانہ مسلک کی طرف ایک واضح رجحان نظر آتا ہے۔ مثلاً اکبر جب دربار میں کلام کرتا تھا تو یہ یقین رکھتا تھا۔ شاہجہاں کے بڑے بیٹے دارا شکوہ کا یہ عقیدہ تھا کہ توحید کی واضح ترین صورت ویدانت کے نظریات ہی میں ابھری ہے اس نے اپنشد کے ترجمے کو اپنی تصنیف سرِ اکبر میں پیش کیا ہے۔ اورنگ زیب کی ہمشیرہ جہاں آرا بادشاہ بیگم اور بیٹی زیب النساء بھی تصوف کی طرف مائل تھیں۔ ۱۷۰۷ء میں جب اورنگ زیب نے وفات پائی تو دہلی میں صوفیانہ تصورات کا عام رواج تھا۔ سعد اللہ گلشن اور ان کے رفقا نے صوفیانہ تصورات کی ترویج میں ایک اہم حصہ لیا تھا۔ درد کے والد خواجہ ناصر عندلیب بھی صاحبِ مسلک تھے۔ مرزا جانِ جاناں مظہر اور خود درد صوفیانہ مسلک کے تابع تھے۔ مرزا جانِ جاناں مظہر وحدت الوجود کے قائل تھے اور درد نقشبندی سلسلے سے منسلک ہونے کے باعث وحدت الشہود کے حامی تھے۔ ان کے علاوہ اٹھارویں صدی کے اردو شعراء عام طور سے تصوف کی طرف مائل تھے اور ان میں یہ خیال عام تھا کہ تصوف برائے شعر گفتن خوب است۔ اس کے تحت اردو غزل میں تصوف کا عام رواج ہوا۔ تاہم اردو غزل میں صوفیانہ تصورات کی دو قسمیں ہمیشہ موجود رہی ہیں ایک وہ جو شعوری کاوش کی غماز تھی اور جس میں محض رسماً صوفیانہ تصورات کو شامل کر لیا گیا تھا۔ یہ اشعار اثر اور خلوص سے تہی ہیں اور بیشتر اوقات خالص تجریدی رنگ اختیار کر گئے ہیں جو غزل کے بنیادی رجحان سے ہم آہنگ نہیں۔ لیکن جہاں کہیں صوفیانہ تصورات، شخصی تجربے، دردمندی اور شخصیت کے خلوص کے باعث غزل میں در آئے ہیں تو ان میں نفاست اور تہہ داری پیدا ہوا ہے اور ان کا اثر بے پایاں ہے۔ اس سلسلے میں خواجہ میر درد کی غزلوں کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے۔

ل Feroze-C-Davar-Iran & India through the ages P.192

درد کی غزل میں صوفیانہ تصورات کے تین اہم مدارج موجود ہیں۔ پہلا درجہ وہ ہے جہاں درد عمل سیر پر تصوف کے مسائل کو بیان کرتا ہے۔ اس سطح کے اشعار خلوص اور جذبے سے تہی ہیں۔ دوسرا درجہ وہ ہے جہاں درد کے ہاں بیراگ اور آسودگی کی کیفیت ابھری ہوئی نظر آتی ہے اور درد و غم کا وہ انداز پیدا ہو گیا ہے جسے دیکھتے ہوئے بعض نقادوں نے اس کی شاعری کو محض ایک نوحہ قرار دیا ہے۔ لیکن درد کی شاعری کو شخصی سطح کے نوحے کا نام اس لیے نہیں دیا جا سکتا کہ درد نے اپنے شخصی غم کو چھپا کر آفاقی رنگ میں ڈھال دیا ہے۔ خود تصوف شخصی حیثیت سے عمومی حیثیت کی طرف ایک اہم جست کا وجود رکھتا ہے اور اس لیے درد کے غم کی یہ صورت تصوف کے مزاج کے عین مطابق ہے۔ درد کے ہاں بیراگ اور آسودگی کچھ تو اس کے ذاتی حالات کی وجہ سے ہے اور کچھ زمانے کے واقعات اس کا باعث بنے ہیں۔ بے شک درد کی داستان حیات کی تمام کڑیاں نظروں کے سامنے موجود نہیں تاہم انتیس برس کی عمر تک دنیاداری، موسیقی سے گہرا شغف، ایک حساس طبیعت اور شدید احساس جمال۔ ان باتوں کے پیش نظر یہ کہنا ممکن ہے کہ اس کی آسودگی اور کرب یقیناً کسی شخصی حادثے کی پیداوار تھا۔ پھر اس کے اپنے زمانے کے عالمگیر انتشار اور بدنظمی نے بھی ضرور اسے متاثر کیا ہو گا۔ درد نے دلی کے اجڑنے کا منظر بار بار دیکھا اور ان حالات میں بھی جب میر ایسا شاعر دلی چھوڑ کر چلا گیا۔ چنانچہ درد کے ہاں بیراگ اور آسودگی کی فضا محض تصوف کی ایک رسمی شرط کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ اس نے شخصی زندگی کے تجربات سے جنم لیا ہے۔ یہ چند اشعار بیراگ کی اس کیفیت کو پیش کرتے ہیں:

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

واے نادانی کہ وقت مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

درد کی غزل میں تیسرا درجہ وہ ہے جہاں وہ مجاز سے حقیقت، کثرت سے وحدت اور تجسیم سے تجرید کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ فی الواقعہ درد کے ہاں صوفیانہ تصورات کا بہترین اظہار غزل کے ان ہی اشعار میں ہوا ہے۔ ان اشعار کی یہ ایک اہم خوبی ہے کہ ان میں جذبے اور ذہن کا امتزاج دکھائی دیتا ہے۔

گیا جزو اور کل ایک دوسرے کے روبرو ہو گئے ہیں اور تخیل کی جڑیں جذبے میں پیوست ہو گئی ہیں۔ یہی غزل کے بنیادی مزاج کا ایک اہم عنصر بھی ہے کہ اس میں عشق تجسیم یا عشق تجرید اور جہاں نہیں ہے تب بھی ان دونوں کا رابطہ باہم استوار رہتا ہے۔ مثلاً یہ چند اشعار:

سب کے ہاں تم ہوئے کرم فرما
اس طرف کو کبھو گذر نہ کیا

کون سا دل ہے وہ کہ جس میں آہ
خانہ آباد تو نے گھر نہ کیا

ہے ازل سے تا ابد ایک آن ہے
گو درمیاں حساب نہ ہو ماہ و سال کا

رات جب پہنچا میں اس کے رو برو
جوں زبانِ شمع گم تھا گنگ تھا

حجاب رخ یار تھے آپ ہی ہم
کھل آنکھ جب کوئی پردہ نہ تھا

کیا کہوں دل کا کسو سے قصۂ آوارگی
کوئی بھی بے ربط ہوتی ہے کہانی اس قدر

یہی اشعار کی ایک امتیازی خوبی ہے کہ ان میں دو سطحیں ایک مجازی کی دوسری حقیقت کی سطح ابھر آئی ہیں اور قاری کے لیے کسی ایک سطح پر انگلی رکھ کر یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ یہی اصل سطح ہے۔ زمین اور آسمان، جزو اور کل، جذبے اور تخیل کے اسی متوازن امتزاج نے درد کے صوفیانہ اشعار کو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ بھی کیا ہے۔

اس دور کی اردو غزل میں صوفیانہ تصورات کی فراوانی ہے اور قریب قریب ہر غزل گو شاعر نے انھیں اپنایا ہے۔ چنانچہ میر بھی کہیں کہیں ان تصورات کو پیش کرتے ہوئے نظر آ جاتا ہے۔ مثلاً

ہستی پہ ایک دم کی اتنی بھی جوش اس قدر
اس بحر موج خیز میں تم تو حباب ہو

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم
یا عالم آئینہ ہے اس یار خود نما کا

دیکھیں ہیں کیوں کر نقصان ہم تو قبیلہ یا تیغ کے
خودی سے کوئی نکلے تو اسے پہچانے خدا کامل

آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ
اس وحدت سے یہ کثرت جو ہے پیدا سب لگتا

ہستی اپنی ہے بیچ میں پردا
ہم نہ ہوویں تو پھر حجاب کہاں

اس سے بعض نقادوں کو یہ خیال آیا کہ میر ایک صوفی منش تھا۔ مثلاً ڈاکٹر عبادت بریلوی صاحب نے کلیاتِ میر کے دیباچے میں لکھا ہے:

"میر صاحب کو تصوف سے گہرا لگاؤ ہے ان کا مزاج صوفیانہ ہے اور اسی لیے حیات و کائنات کے مختلف پہلوؤں کے بارے میں ایک صوفی کا جو نقطۂ نظر ہونا چاہیے وہ میر صاحب کا بھی ہے۔"

غالباً اس فیصلے کی تحریر میں ڈاکٹر صاحب کے اس تاثر کا بھی ہاتھ ہے کہ میر کے والد میر علی متقی ایک متوکل گوشہ نشین درویش تھے[1]۔ ضرور ہے کہ میر نے اس سے اثرات قبول کیے ہوں گے پھر سید امان اللہ بھی جو اس کے والد کے مرید تھے، میر کے ہاں درویشی کے رجحان کو ابھارا ہوگا۔ اس کے ساتھ ساتھ اٹھارویں صدی میں شکست و ریخت کے عمل نے بھی میر کے ہاں صوفیانہ تصورات کو صیقل کیا ہوگا لیکن خود میر کے کلام کا جائزہ یہ بات سمجھاتا ہے کہ میر کے ہاں صوفیانہ تصورات محض ایک مقبول نظریے کی پیش کش کے سوا اور کچھ نہیں۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ میر وحدت الوجود کے نظریے کا قائل تھا تو بھی اس سے یہ بات قطعاً ثابت نہیں ہوتی کہ وہ ایک صوفی بھی تھا۔ صوفیانہ تصورات اس کے ہاں موجود ہیں لیکن محض علمی، رسمی اور

---

[1] دیباچۂ انتخابِ کلامِ میر۔ از عبدالحق

غالب علاوہ ازیں میر کے یہاں جذب و کیف کا رنگ مدھم ہے اتنا ہی تجربے کی کیفیت ناپید ہے بلکہ صرف نہ تصورات کے پیش رو یعنی تخیل اور فن کے رجحانات بھی تو اس کے ہاں زیادہ قوی نہیں بظاہر یہ بات عجیب سی نظر آتی ہے کیونکہ عام خیال یہ ہے کہ میر کے ہاں درد اور غم کی رو براہ راست تنہائی کے احساس اور تیاگ کے جذبے کی پیداوار ہے لیکن ذرا غور سے دیکھئے تو یہ حقیقت کھلتی ہے کہ میر کے ان اشعار میں تیاگ کے پیچھے زیاں کا احساس ابھرا ہے تیاگ کا عمل تو اس وقت وجود میں آتا ہے جب انسان کے دل میں دنیا کے لوازم کے خلاف ایک گہری نفرت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور وہ زندگی سے اپنے بند منہ کو توڑ کر حقیقت عقل میں ضم ہو جانے کی خواہش کرتا ہے لیکن احساس زیاں اس وقت جنم لیتا ہے جب انسان کے دل میں خواہشوں کا ایک کہرام بپا ہوا اور اسے اپنی ان خواہشات کی تکمیل کا کوئی ذریعہ میسر نہ آئے میر کے ہاں یک ہو بہو اسی طرح زندہ ترنگ کے منہ کچلے ہوئے تھے ایک روتے بسورتے انسان کے نقوش ابھرتے ہیں۔ اگرچہ اس نے کہیں بے ثباتی کا نقشہ دکھایا ہے یا دل کے اجڑنے کا منظر پیش کیا تو اس کے پس پشت بھی ایک شدید کسک بالکل برہنہ دکھائی دیتی ہے اور اسی کسک نے میر کی شاعری کو عظمت کے اوج تک پہنچایا ہے مثلاً یہ اشعار :-

چھاتی جلا کرے ہے سوز دروں بلا ہے
اک آگ سی رہے ہے کیا جانیے کہ کیا ہے

میر عمداً بھی کوئی مرتا ہے
جان ہے تو جہان ہے پیارے

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

سر اٹھاتے ہی ہو گئے پامال
سبزۂ نو دمیدہ کے مانند

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

اپنے جوانی گیا کیا کیجے شور سروں میں رکھتے تھے
اب کیا ہے وہ عہد گیا وہ موسم وہ ہنگام گیا

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا

اس بن کے پیرہن سے چمک جاتی ہیں آنکھیں
مشکل بنی ہے آن کے صاحب نظراں کو

سرسری تم جہان سے گزرے
ورنہ ہر جا جہانِ دیگر تھا

یہاں ایسے لاتعداد اشعار میں میر ایک متحرک، زندہ، حیرت روپ میں دنیا اور کائنات کی زندہ پکڑ ہوا انسان بن کر نمودار ہوا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ اس نے زندگی کی نیرنگیوں کو تکنے کی خواہش کا اظہار ضرور کیا ہے بلکہ اگر کہا جائے تو بدبد نظر آتا کہ افسوس یہ ہنستا بستا گھر اُجڑ گیا، میں نے اسے بار بار بسایا لیکن یہ آباد نہ ہو سکا کاش آباد ہو سکتا، عمر جو ختم ہو گئی، کاش ختم نہ ہوتی وغیرہ۔ میر کے ہاں کہیں بھی بند حصوں کو توڑنے کا عزم ایسا نہیں ملتا جو صوفیانہ تصورات کے سلسلے میں پہلے اہم قدم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے اگر میر کے ہاں کہیں کہیں صوفیانہ تصورات کا اظہار ہوا ہے تو اسے میر کا ایک بنیادی میلان قرار دینا سخت غلطی ہے۔ البتہ یہ کہنا کہ میر ایک بت پرست کی طرح اشیاء سے چمٹا ہوا ہے، درست نہیں اور یہ اس لیے کہ میر کے ہاں ذوقِ وجود میں آیا ہے اور اس نے جگہ جگہ بت پرستی کے مرحلے کو عبور کیا ہے۔

اس دور کی اردو غزل نے دکن سے بھوپال روایت ورثے کے طور پر حاصل کی تھی اور اگر دہلی میں صوفیانہ تصورات کی روش توانا نہ ہوتی، تو غزل کے لیے بت پرستی کے مدارج سے آگے بڑھنا بہت مشکل ہو جاتا لیکن تصوف نے بت کی پوجا کو ترک کر کے ایک ارفع منزل کا جو تصور پیش کیا، اس نے اردو غزل کو یقیناً تحرک سے آشنا کیا۔ تاہم چونکہ ہندوستان کی فضا میں بت پرستی کا رجحان عام طور سے بہت توانا تھا اس لیے شعرا اور سنگوں کے ادوار میں اس کے عناصر بہت شدید ہو جاتے تھے مثال کے طور پر لکھنؤ کی فضا ایک عشرتی ہوئی جنت سے مشابہ تھی چنانچہ لکھنؤ کی غزل میں سراپا نگاری کی روش اور حسی مظاہر کو لپیٹنے کا رجحان عام طور سے پیدا ہوا اور اس میں تصوف کے تصورات کی بہت کم آمیزش ہوئی۔ تاہم مصحفی اور آتش خشکیات کے ذیل میں ضرور شامل ہیں۔

ان میں سے مصحفی کے ہاں کم لیکن ان کے شاگرد آتش کے ہاں صوفیانہ تصورات کا نفوذ زیادہ واضح ہے لطف

کہ بات یہ ہے کہ آتش نے محض علمی یا ذہنی سطح پر ان تصورات کو قبول کر کے پیش نہیں کیا بلکہ ان میں جذب ہو کر اور انھیں اپنی شخصیت کا جزو بنا کر پیش کیا ہے۔ اس میں کچھ تربیت کا عنصر بھی ضرور ہو گا کیونکہ وہ دہلی کے ایک ایسے خاندان سے متعلق تھا جس میں تصوف اور درویشی ایک ورثے کے طور پر موجود تھی تاہم اس کی تعمیر میں آتش کی اپنی شخصیت، قلندرانہ مزاج اور استغنا کا بھی بڑا دخل تھا۔ اس کے والد شیخ علی بخش آصف الدولہ کے عہد میں دہلی سے فیض آباد آ گئے تھے اور اس لیے آتش کی رگ رگ میں وہ خون دوڑ رہا تھا جس نے دہلی کی ثقافت سے وراثت حاصل کی تھی۔ آتش کے یہاں داخلیت پسندی کا رجحان براہ راست تصوف کے اسی رشتے کے باعث تھا۔ چونکہ آتش کو بچپن ہی میں اس کے والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا اور وہ آوارہ مزاج ہو گیا۔ جوانی ہوتے ہی [illegible] لکھنؤ چلا گیا۔ [illegible] کے علاوہ تصوف اور آوارہ مزاجی نے بھی آتش کی شخصیت کی تعمیر کی اور اس میں [illegible] کے اس رجحان کو پیدا کیا جو تصوف کے تصورات کو [illegible] ثابت ہوا۔ لکھنؤ کی فضا میں خارجیت کا عام رجحان موجود تھا لیکن یہ خارجیت ماحول کا عکس تھی۔ اس کے برخلاف آتش کے یہاں خارجی زندگی کی طرف جو رغبت [illegible] پیدا ہوتی رہی وہ اس کے داخلی رجحان کے باعث تھی گویا آتش کے یہاں دہلی کی داخلیت پسندی اور لکھنؤ کی خارجیت پسندی کا ایک دلکش امتزاج نظر آتا ہے اور آتش نے ذات سے کائنات کی طرف جو جست بھری وہ تصوف کا ایک بنیادی وصف ہے۔ لکھنؤ کے شعرا نے محض خارجی زندگی کی عکاسی تک خود کو محدود رکھا تھا اور چونکہ خارجی زندگی میں اشیاء سے وابستگی، لذت پرستی اور انفعالیت کا دور دورہ تھا اس لیے ان کی طرز بھی کسی داخلی اقدار سے بیگانہ ہو گئی۔ اس کے برعکس آتش کے اندر گرم خون رواں دواں تھا اور اس لیے جب اس نے خارجی احوال کی طرف قدم بڑھائے تو وہ فطری طور پر اس سے متصادم ہو گیا جس کے نتیجے میں آتش کی غزل میں ایک [illegible] ہے جسے ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی نے 'سپاہیانہ مزاج' سے موسوم کیا ہے۔ بہرحال آتش کے یہاں صوفیانہ تصورات کی [illegible] نوعیت کی ہے کہ انھیں [illegible] تصوف اور آزادہ روی کے [illegible] آتش کے اس قبیل کے اشعار کو

حباب آسا میں دم بھرتا ہوں تیری آشنائی کا
نہایت غم ہے اس قطرے کو دریا کی جدائی کا

نقش صورت کو مٹا کر آشنا معنی کا ہو
قطرہ بھی دریا ہے جو دریا سے واصل ہو گیا

صوفیانہ فکر ہی کے تحت [illegible] کا [illegible] طور پر [illegible] ہوا جس نے اس کی شخصیت کے

استفسار جو میرا تھا اور جو عرفانِ ذات کے سلسلے میں ایک اہم قدم کی حیثیت رکھتا ہے، مثلاً

مغرب ہے مرا ساز نوائے ہنر ہے

بزرگ شجر سایہ دار راہ میں ہے

اگر یہ طالبی ہو تو آتش کدہ باد آ جا

سکے گی جا کر سرگشتہ کسی کی آرزو پر حرف

مری طرح سے مہ و مہر بھی ہیں آوارہ

کسی حبیب کی یہ جو یہاں جستجو کرتے

محبت مردوں نے آتش کیا ہے بے نیاز

جاتا ہوں میں تمہا سلطان ہفت اقلیم کر

شادی نہیں قبول مجھے غم قبول ہے

میری خوشی سے تنگ مرا پیرہن نہ ہو

غزل میں صوفیانہ تصورات کی آمیزش اس دور کے آخری شاعر غالب کے یہاں بہت زیادہ ہے لیکن غالب کے یہاں صوفیانہ مسلک کے مقصود و حالات نہیں ہیں بے شک اس کی غزل میں تصوف کے رموز و نکات عام طور سے بیان ہوتے ہیں لیکن یہ سب کچھ ایک بے قرار اور متجسس طبیعت کا رد عمل ہے۔ غالب عرفان حاصل کرنے کے لیے تصوف کی طرف مائل نہیں ہوا بلکہ کائنات کے عقدۂ لاینحل کے پیش نظر اس کی طبیعت چل سی گئی ہے اور اس نے اسے حل کرنے کی دھن میں تصوف کے نظریات سے بھی خوشہ چینی کی ہے وہ صوفی ہرگز نہیں البتہ تصوف کو ایک مذہب کے طور پر ضرور قابل قبول گردانتا ہے مگر تصوف کی طرف اس کا جھکاؤ زیادہ تر طالب علمانہ اور کاروباری ہے خود ہی کہتا ہے ؎

یہ مسائلِ تصوف یہ ترا بیان غالب

تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

دراصل غالب کے ہاں تصوف کے افکار کو بیان لمحہ بھر کے لیے زندگی کی عام مادی سطح سے اوپر اٹھنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں کیونکہ وہ دوسرے ہی لمحے میں دوبارہ اسی مادی سطح پر آ جاتا ہے ؎

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے

بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

غالب کے ہاں بہت ہر جگہ کی سطح سے اوپر اٹھنے اور پھر دوبارہ اسی سطح پر ایک طرح کی ترکیبیت سے علو پر آگئے کا عمل تو صاف نمایاں ہے۔ غالب بجائے خود ایک استعارہ ہے۔ وہ جذبے سے اپنے سفر کا آغاز کرتا ہے اور تخیل کی ایک جست میں ابھر کر دوبارہ جذبے کی سطح پر آجاتا ہے۔ اس جست میں اس کی شخصیت کا انا بالعموم سوفسطائی نقطۂ نظر سے ایک اہم خدمت سرانجام دیتی ہے۔ غالب کے ہاں یہ صورت حال شعر کی داخلی صورت گری تک محدود نہیں بلکہ اس نے اس کے سارے کلام کو بھی متاثر کیا ہے۔ چنانچہ غالب ایک مجموعہ اضداد کے روپ میں ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔ خلیفہ عبدالحکیم نے بالکل ٹھیک کہا ہے کہ غالب کے ہاں مست کر دینے والی وحدت الوجود بھی ہے۔ اس کے متعلق تماشائی کی بے ہوس پرستی کا مذاق بھی ہے۔ عشق حقیقی کی آرزو بھی ہے، مسئلہ آفرینی کا طوفان بھی ہے۔ بیرونی کے جذبات کا طوفان بھی ہے۔ تخلیق خود پرستی کی عبادت بھی کرتا ہے لیکن حاصل بوطیقی کا افسوس بھی ہے۔ ہر قسم کی آرزوئیں اور ہر قسم کے عشق سے مضطرب رہتا ہے لیکن عقل بے مشکل حیثیت سے مرنا گوارا اور اضطراب کی ماہیت پر غور بھی کرتا ہے۔[1]

غالب دراصل بھی صوفی نہیں ہے۔ میر کی طرح وہ بھی اس مادی زندگی سے بے پناہ وابستگی رکھتا ہے اور اس کی شخصیت میں جذبے کا ایک نمایاں عنصر موجود ہے تاہم میر ہی کی طرح اس نے ایک داخلی ذہنی جست کے لیے تقویت کا سہارا بھی لیا ہے لیکن میر اور غالب میں ایک اہم فرق یہ ہے کہ میر کی شخصیت میں انفعالیت ہے جس کے باعث اس کی غزل میں گھٹن سی پیدا ہو گئی ہے جب کہ غالب کے ہاں شخصیت کی توانائی اور دل پذیری نے اسے اصلاحی مزاج کو ترجیح دی ہے اور وہ آنسوؤں میں مسکراتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ آنسو اور تبسم، جذبہ اور تخیل، زمین اور آسمان کے اسی حسین امتزاج سے غالب کی غزل عبارت ہے۔ یہ ثنویت خود غالب کی شخصیت کا ایک جزو لاینفک بھی ہے اور اسی لیے جب یہ غزل کی ثنویت سے ہم آہنگ ہوتی ہے تو اس کے نتیجے میں ایسے اشعار تخلیق ہوتے ہیں جو غزل کے مزاج سے پوری مطابقت رکھتے ہیں۔

اس دور کی اردو غزل کا دوسرا اہم موضوع ہے عشق! اپنی ابتدائی صورت میں عشق جذبے کے والہانہ اظہار کی ایک صورت اور گوشت پوست کی ایک خاص ہستی کا طالب ہے۔ گویا ابتدا عشق خاص ثبت پر تک کے

---

[1] افکار غالب ص ۵۸ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم

روپ میں ابھرتا ہے لیکن غزل کے مخصوص مزاج کے زیرِ اثر بت کے روپ سے لفظ محبوب کے لیے ہی اگر وہ وجہ بت کے سے ہر دم آنکھ اوجھل ہوتا ہے لیکن اس مجازی آواز و خوابی کے عمل میں اس سے اپنی جو عقل گم ہو گئی تو ادا حسب یہ ہے کہ حقیقت میں داخل شعر خیالی محبوب کا پر تو دیکھتا ہے اور یوں تجسیم کے باعث اس میں حرکت و حرارت کا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ترقیت محض ادنیٰ سطح پر جس میں نسبتی جلوہ اور لفظ جو پا کر ایک لطیف ترکیب میں وہ حسن ہو جاتی ہے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح کے بت کی قربانی میں تبدیل ہونے کی صورت سے مشابہ ہے یعنی اس میں بت ایک روحانی جہت کے لیے دینے کا اوم دیتا ہے یعنی استعارہ یہ عشق حسن محبوب کے بجائے خالقِ حسن کو اپنی منزل قرار دے لیتا ہے۔ تصوف میں عشقِ حقیقی کو یہی مجاز ہے مگر یہ وقت سے وقت میں عقل والی محبوب کا پر تو دیکھتا ہے۔ یہی حال غزل کے عاشق کا ہے کہ وہ محبوب کو سامنے پا کر کسی مثالی محبوب کا پر تو پاتا ہے۔ نتیجۃً اس نے صرف بت میں خدا اور اردو میں تخیل کا پر تو دیکھا ہے بلکہ اسے محبوب کے سماجی مقتدر خال میں بھی یکسانیت اور عمومیت نظر آئی ہے۔

دوسری سطح کا تعلق ... شدہ غزل میں عشق کا پیمانہ ظاہر نظریاتی ہے اور کسی حد تک بت پرستی سے ایک جمالیاتی کیفیت رکھتا ہے لیکن اس دوسرے عشق کی دو سطحیں ہیں پہلی وہ جس میں عشق نے ادنیٰ سطح پر محبوب کو ایک مثالی حیثیت میں قبول کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں محبوب کے خدوخال میں روشنی کے تخیل یا محبوب کے مقتدر خال ابھرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور اس کے نتیجے میں تقریباً تمام غزل گو شعرا کا محبوب لباس اور حلیے کے اعتبار ہی سے نہیں بلکہ عادات و اطوار کے ضمن میں بھی ایک خاص نمونے ہی کا نقش معلوم ہوتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کی اردو غزل کو دیکھئے اس زمانے میں اگرچہ مثل بادشاہت زوال پذیر ہو گئی تھی تاہم بادشاہت کا عام تصور اسی طرح قائم تھا اور بادشاہوں کی قربت کے باعث یعنی سپاہی کو اطوار میں اہمیت حاصل تھی کہ معاشرہ میں بادشاہوں کے اقوامات اور سلطنت میں پیشہ ور سپاہی کی رنگ آمیزی اور اس ثقافت نے سپہ گری کی صنعت کو ایک بڑی حد تک سپاہیوں میں مرتکز کر دیا تھا۔ چنانچہ ایک طرف تو عوام ایسے بادشاہ پر جان چھڑکتے کو تیار تھے جو ملک کے جان و مال کی حفاظت کرتا اور دوسری طرف اپنے تحفظ کے لیے بار بار سپاہی کی طرف دیکھتے تھے چونکہ غزل شخصی محبوب میں مثالی محبوب کا پر تو دیکھتی ہے اس لیے اس زمانے کی اردو غزل کا محبوب بھی بادشاہ و سپاہی کی صفات ہی کا حامل ہو کر نمودار ہوا۔ اس محبوب کے ساتھ اس کی آن بان کا تسلسل ہے جس کی بادشاہ ایک سپاہی کے ہاتھ میں تیغ، ... کا حامل سپہ بند نظر آتا ہے۔ دوسری طرف محبوب بادشاہ عام لوگوں سے ایک بے نیازی برتنے لگتا ہے اور غلام کی ہے اور اس کو خوشنودی میں سپاہی مختلف آلات حرب سے لیس ہے چنانچہ اردو غزل کے محبوب میں یہ صفات ... کی گئی ہیں بلکہ غزل گو شعرا نے بالعموم محبوب کے خدوخال کو بھی مختلف آلات حرب ہی سے تشبیہ دی ہے۔

ہر زخمِ جگر داورِ محشر سے ہمارا
انصاف طلب ہے تری بیداد گری کا
(میرؔ)

اشکوں کی یہ باڑیاں تقریروں میں ٹھانیاں
دیکھا جو ہم نے اس کو تو آنکھیں نکالیاں
(مصحفیؔ)

کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

پھر کھلا ہے درِ عدالتِ ناز
گرم بازارِ فوجداری ہے
پھر دیا پارۂ جگر نے سوال
ایک فریاد و آہ و زاری ہے
دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا
آج پھر اس کی روبکاری ہے
(غالبؔ)

نکلا جو تیغ کھینچ کے وہیں عربدہ جو بے باک
یا الٰہی یہ ستمگار کہاں جاتا ہے
(خاقانؔ)

کھلا ہے وہ ظالم تیغ ادا کو لے کر
جینے پہ عاشقوں کے اب تیغ یاب ہو گا
(ولیؔ)

پیدا جو کر اس سبب ذرہ ہے
خورشید کا ہے اور ستمگر ہے
(شاہ حاتمؔ)

جب خیال آتا ہے اس دل میں ترے رخسار کا
سر نظر آتا نہیں دھڑ پر مجھے دو چار کا
(سودا)

میر صاحب بھی اس کے ہاں تھے لیک
بندۂ زر خرید کے مانند
(میر)

کیا اس نے قتل جہاں اک نظر میں
کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا
(مومن)

ناگہاں، مضطرب وقتِ ستم ہم کب دے تھے
بے مروت ہے وفا، معروف کیں ظالم کا تھا
(داغ)

مرے سینے سے تیرا تیر جب اے جنگجو نکلا
دہانِ زخم سے خوں ہو کے حرفِ آرزو نکلا
(ذوق)

اس دور میں محبوب کے تصورات میں ایک اور ہیرو کے نقوش بھی موجود ہیں۔ یہ ہیرو ہے طوائف۔ اس زمانے کے ذہن نے جہاں ملکی اور سیاسی سطح پر بادشاہ اور اس کے سپاہی کو اپنا ہیرو بنا لیا تھا، وہاں تخلیقی سطح پر فرار کے جذبے کے تحت وہ طوائف کو مرکز نگاہ بنانے پر مجبور ہو گیا تھا۔ بے شک غالب کے بعد داغ، حسرت اور دوسرے شعرا کے ہاں طوائف کی یہ مرکزی حیثیت اور بھی ابھر آئی تاہم غزل کے اس دور سے دور میں بھی طوائف پرستی کا تصور عام طور سے موجود تھا۔ محبوب کے تصورات میں طوائف کی جھلک پیش کرنے کی یہ روش ان چند مثالوں سے واضح ہو سکے گی۔

بات کہتے ہیں گالیاں دے ہے
سنتے ہو میرے جی زباں کی ادا
(میر)

بال میں کیا بچھوے ہیں زلف کے کالوں میں تیرے چھپا ہوا ہے
قربت میں جو چھوٹے تھے وہ اس راز سے ہو آگاہ ہوا ہے

کیا بات کوئی اس بت عیار کی سمجھے
بولے ہے جو ہم سے تو اشارات کہیں اور
(جرأت)

جو کوئی آوے ہے نزدیک ہی بیٹھے ہے ترے
ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جاویں
(میر حسن)

کسی کو گالی تو گھر سے اپنے نکالا
کسی کو منہ چھپا کر شوخ آوازے مارا
(مصحفی)

منظور دوستی جو تمہیں ہے ہر ایک سے
اچھا تو کیا مضائقہ انشاؔ سے بھی سہی
(انشا)

واں گیا بھی میں تو ان کی گالیوں کا کیا جواب
یاد تھیں جتنی دعائیں صرف درباں ہو گئیں
(غالب)

غزل کے عشق کی دوسری سطح وہ ہے جہاں اس نے بت میں بعض زمانے کے مقبول عام محبوب کا پرتو نہیں بلکہ مکمل اس شخصی محبوب کو پیش کیا ہے جو شاعر کے تخیل کی پیداوار تھا بت کو ابھر کر نے کا [illegible] اس دور کی غزل میں بہت عام ہے اور اس کے نتیجے میں جو محبوب تخیل عشق کا سوز پیدا کرتا ہے وہاں خود عاشق بھی اپنے نفس کی حکمرانی [illegible] کے سلسلے کو [illegible] نہیں پا کر گوشت پوست کے محبوب کی جملہ صفات کو محض ایک خاک حسن سے موسوم کر دیا جاتا ہے اور عاشق اپنے [illegible] سے دست کش ہو کر محبوب کے حصول میں [illegible] ہوتا ہے اس لئے غزل میں حسن اور عشق کی تجریدی حیثیت نمایاں ہے اور شاعر نے انہیں جسم

صورت میں رقّت بھی عام صورت سے کیفیات ہی کا سہارا لیا ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ شاعر کسی مخصوص ہستی کا ذکر نہیں کرتا بلکہ حسن یا عشق کو علامتوں کی زبان میں پیش کرتا ہے۔ مثلاً حسن کو لیلیٰ، زلیخا یا شیریں کے ذکر سے واضح کیا یا عشق کے لیے قیس، فرہاد وغیرہ کی کیفیات کو استعمال کیا اور اصل حسن اور عشق کی تجریدی صورت کو حسی پیرائے میں پیش کرنے ہی کی ایک کاوش ہے۔ تشبیہ یا استعارے نے اس سلسلے میں غزل گو شاعر کی بہت مدد کی ہے کہ یہ ارضی وجود کو مجرد کر کے اور اصل جذبے کو لطیف اور ارفع کیفیات میں بدل دیتا ہے۔ تاہم غور طلب بات یہ ہے کہ غزل میں حسن اور عشق کا یہ تجریدی انداز اپنی ارضی بنیاد سے منقطع نہیں ہوتا۔ یہی تخیل جذبے کی اساس پر ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ اگر یہ بنیاد ہٹ جاتی تو غزل کے عشق میں یہ تاثر کا اصل اور شخصی تجربے کی اساس باقی نہ رہتی۔ لیکن غزل ہر جا فرد کے تجربے میں آفاقی رنگ پیدا کر کے اور جذبے کو تہذیب سے آشنا کرنے میں یہ بات ہی نہیں رکھتی۔ چنانچہ اس میں ربط باہم کا وہ عمل ہمیشہ موجود رہتا ہے جو فرد اور سماج اور جزو اور کل کے ربط باہم کی ایک صورت ہے۔ اردو غزل کے اس دور میں عشق کی یہ کیفیت بہت نمایاں ہے۔ تصوف کے نظریات نے بالخصوص عشق کے اس تجریدی روپ کو ابھارا ہے خود تصوف عشق مجازی سے عشق حقیقی کی طرف سفر کی کیفیت ہی کو سامنے لاتا ہے۔ غزل میں حسن اور عشق کی تہذیب کا یہ عمل ان چند نمونوں سے واضح ہو سکتا ہے۔

تجھ لب کی صفت لعل بدخشاں سے کہوں گا
جادو ہے ترے نین غزالاں سے کہوں گا
(ولی)

نہیں ہے تاب مجھے تیرے سامنے جاؤں
کہاں سہا کہاں آفتاب عالم تاب
(سراج)

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے
(میر)

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں (سودا)

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم

میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

(غالب)

ان اشعار میں محبوب کے حسن کی تعریف کی گئی ہے لیکن ایک تو صنعت کے اعتبار سے حسنِ تشابہ ہے دوسرے تشبیہ استعارے کا سہارا لے کر شاعر نے اس حسن کی برجستہ اور دم روکنے والی کیفیت کو ارضی اور شگفتہ بنا دیا ہے یعنی یہ کہنے کے بجائے کہ محبوب کے ہونٹ سرخ ہیں چہرہ روشن اور آنکھیں ملال گیر ہیں شاعر نے لعل یاقوت آفتاب اور شراب سے انہیں تشبیہ دے کر ایک ایسی ارضی اور لطیف کیفیت پیدا کی ہے جو غزل کے بنیادی مزاج سے منسوب ہے۔ اب یہ اشعار دیکھئے جو عشق کے احساس ہی اور ابتدا ہی میں باطنیت کا یہ جذبہ جذبۂ غم بن کر باطن میں ڈھل گیا ہے:

چلی سمتِ غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا

مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہیں سو ہری رہی

کیا خاک آتشِ عشق نے دلِ بے نوائے سراج کو

نہ خطر رہا نہ حذر رہا جو رہی سو بے خطری رہی

(سراج)

اے درد رفتہ رفتہ کیا آپ کو بھی گم

اس راہ میں چلا تھا میں کس کے سراغ کو

(درد)

آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم

اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ

چھاتی جلا کرے ہے سوزِ دروں بلا ہے

اک آگ سی رہے ہے کیا جانئے کہ کیا ہے

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن

سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے (میر)

عشق کب تک آگ سینے میں مرے بھڑکائے گا
راکھ تو میں ہو چکا کیا خاک اب سلگائے گا
(میر حسن)

نہ پوچھ حال مرا چوب خشک صحرا ہوں
لگا کے آگ مجھے قافلہ روانہ ہوا
(آتش)

زیاں ہے عشق میں ہم خود ہی جانتے ہیں مگر
معاملہ ہی کیا ہو اگر زیاں کے لیے
(شیفتہ)

ہے عشق کی منزل میں یہ حال کہ جیسے
لٹ جائے کسی راہ میں سامان کسی کا
(ظفر)

رہ گئی عشق کی جہالت ذوق
اُس سر سے سب شناسائیوں سے پہلے
بیانِ دردِ محبت جو ہو تو کیوں کر ہو
زباں نہ دل کے لیے ہے نہ دل زباں کے لیے
(ذوق)

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا
آپ اپنی آگ سے خس و خاشاک ہو گئے
ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی
مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیٔ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے

(غالب)

سو اس دور کی غزل کے عشقیہ مضامین میں تلمیحات کا استعمال تو بس اس قدر عام ہے کہ شعر کا معمولی طالب علم بھی اشعار کے حوالے کے بغیر ہی بات کی تہہ تک پہنچ سکتا ہے۔

اس دور کی اردو غزل کا آخری اہم موضوع ہے آزادہ روی۔ یہ آزادہ روی فقط ایک عارضی ہیجان کی صورت میں ابھری ہے تاہم تصوف اور عشق کے میدانوں میں بھی اس عارضی ہیجان ہی نے مرکزی کردار ادا کیا ہے اس کا اصل محرک بیراگ کی وہ کیفیت ہے جو ماحول سے فرد کی ناآسودگی کی پیداوار ہے یعنی ایک فرد محسوس کرتا ہے کہ اس کے چاروں طرف انجماد طاری ہے جس سے نمو مکمل ہو گئی ہے اور خون کی روانی تھم سی گئی ہے سو وہ اس شعری بھری فضا سے باہر آ کر سانس لینے کی کوشش کرتا ہے اور یوں اس کا وہ رجحان انفرادیت وجود میں آتا ہے جس کو اور بچے کی تمثیل میں بچے کے عارضی محرک سے موسوم کیا گیا تھا۔ یہ بغاوت دراصل مادی زندگی (جنگل اور بن کی دنیا) سے فرار حاصل کرنے کی ایک کاوش ہے یا ملنے کی زبان میں یوں کہیے کہ اس کے تحت انسان لمحے کی قید سے رہائی پانے کی کوشش کرتا اور تخیل کی وسعتوں میں متحرک ہو جاتا ہے لیکن آزادی اپنی مکمل ترین صورت میں محض ایک واہمہ ہے اور زندگی کے انضباط کے لیے قید و بند کی صورت ضروری ہے چنانچہ انسان اس عارضی آوارہ خرامی کے بعد دوبارہ اپنے تعلقات کو استوار کرتا ہے لیکن چونکہ آوارہ خرامی کے عمل نے اسے ایک بلند تر سطح عطا کر دی ہے اس لیے اب وہ نئے گر پھیلا کر اپنی سطح تک کشادہ بھی کر لیتا ہے۔ یوں تہذیب کا عمل جاری رہتا ہے۔

معاشرے کی سطح پر یہ بغاوت سوسائٹی کے فرسودہ ضوابط اور میکانکی انداز فکر کے خلاف ایک واضح اقدام کی صورت میں ابھرتی ہے اور غزل کا شاعر اپنے گرد و پیش کے نظم سے منحرف ہو کر ایک نئے منطقے میں جانے کی آرزو کرتا ہے حضرت ابراہیم کو جب آزر کی خالص مادی فضا میں دم گھٹنے کا احساس ہوا تھا تو وہ سدوم سے اس شہر کو چھوڑ دیا تھا یعنی غزل کا شاعر سوسائٹی کی شہری بستی (انتظار اور احوال) سے نکلتا ہے لیکن بستی سے نکل کر خیال کے صحرا میں گم نہیں ہو جاتا بلکہ صحرائی پیریڈ کے بعد حضرت عیسیٰ کی طرح واپس آتا اور سوسائٹی کو اونچا اٹھا کر ایک بلند تر سطح پر فراز کرنے کی کوشش کرتا ہے چنانچہ غزل میں سفر کی خواہش اور آوارہ خرامی کا میلان ہی موجود نہیں بلکہ شاعر نے سوسائٹی کے ان قواعد و ضوابط کا مضحکہ بھی اڑایا ہے جو اسے آگے بڑھنے سے روکتے ہیں۔

غزل کے اس دوسرے دور میں سارا ہندوستان ایک ایسے زندان کی طرح تھا جس کے تمام قفل زنگ آلود ہو چکے تھے۔ لوگ اس پہ اسی طرح عادی ہو چکے تھے اور پنپنے کا امکان ہی ختم ہو چکا تھا۔ اعلیٰ قدریں رو بہ زوال تھیں اور رسوم کی زنجیریں بجائے خود مقصود قرار پا گئی تھیں۔ مذہب اخلاق بحث ہر جگہ محدود ہو چکا تھا اور سیاہ کاری نے ہر شے پر تسلط قائم کر لیا تھا۔ اس دم گھٹنے والی فضا سے اردو غزل نے نجات حاصل کرنے کی جو کوشش کی وہ غزل کے اس تیسرے بڑے رجحان یعنی آزادہ روی کی صورت میں اجاگر ہوئی۔ یہ چند اشعار اس رجحان کو ثابت کرتے ہیں:

لے کر ازل سے تا بہ ابد ایک آن ہے
گر درد میاں صاحب نظر ہو دو سال کا

کیا ہمیں کام ان گلوں سے اے صبا
ایک دم آئے ادھر، اودھر چلے
(درد)

سمجھ کے رکھیو قدم دشتِ خار میں مجنوں
کہ اس نواح میں سودا برہنہ پا بھی ہے

جب اس چمن سے چھوڑ کے ہم آشیاں چلے
اک ہمصفیر نے بھی نہ دیکھا کہاں چلے
(سودا)

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے
(میر)

اتنا معلوم تو ہوتا ہے کہ جاتے ہیں کہیں

گرد سی ہے مجھ میں کہ جیسے جاتا ہے

(امیر حسن)

اے شوقِ سفر اس کی خبر ہم کو بھی کرنا

گر یاں سے کوئی قافلہ جاتا ہو سفر کو

(مصحفی)

ہوا سے وادیٔ وحشت بے مہار تھی

ملکہ سے میں بھی کی یہ کیا بہار ہے

(ذوق)

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے

ہزارہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے

(آتش)

پھر بہار آئی وہی دشت نوردی ہوگی

پھر وہی پاؤں وہی خارِ مغیلاں ہوں گے

(مومن)

شہر میں ہے رسوائی عمر کہاں بیٹھے تھے

لے ہاتھ بگل پر ہے فضا پہ کہ بس ہی

میں اور اک آفت کا ٹکڑا وہ دلِ وحشی کہ ہے

عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا

(غالب)

لیکن جب اس دور کے غزل گو شاعر نے آزادہ روی کے جذبے کے تحت قواعد و ضوابط کی شکل و کیفیتوں کے خلاف رد عمل کا اظہار کیا تو اس کے ہاں ایک طنزیہ انداز بھی پیدا ہو گیا۔

تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں
(درد)

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا
(میر)

کعبہ اگر چہ ٹوٹا تو کیا جائے غم ہے شیخ
یہ قصرِ دل نہیں کہ بنایا نہ جائے گا
(سودا)

وہ شیفتہ کہ دھوم ہے حضرت کے زہد کی
میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے
(شیفتہ)

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا
کہاں میخانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے
(غالب)

بہر حال آزادہ روی کی یہ روش ایک ذہنی جبلت کی صورت میں ابھری ہے اور اس نے غزل گو
جنسیات کی خاص ارضی ملکیت سے اپنا قدم باہر نکالنے کی ترغیب دی ہے۔ یہی اس کی سب سے بڑی عطا ہے!

(۳)

ولی سے غالب تک کا دَور اُردو غزل کے فروغ کا زمانہ ہے اس میں اُردو غزل، گیت اور نظم دونوں کے تسلط سے آزاد ہے۔ گیت سے تو اس دَور کے شعراء نے شعوری طور پر انحراف کیا، البتہ نظم سے متصادم ہونے کی انہیں ضرورت ہی پیش نہیں آئی چنانچہ اس سارے عرصے میں غزل ہی اُردو کی اہم ترین صنف ہے اور اسے اپنی بقاء کے لیے خود کو کسی نئی صورتِ حال کے مطابق ڈھالنے کا فکر دامن گیر نہیں۔ پھر چونکہ اُردو غزل نے اپنی ساری روایت فارسی غزل سے مستعار لی تھی، اس لیے قدرتی طور پر اس نے تلمیحات، استعارات، تراکیب اور خیال کے خصوصی پیکر بھی اسی سے مستعار لیے اور انہیں کلام میں داخل رکھا۔ پھر انیسویں صدی کے آغاز ہی میں ہندوستان کی فضا میں انقلابی تبدیلیاں نمودار ہونا شروع ہو گئیں۔ اجنبی حکومت کے تسلط اور مغربی تہذیب اور ادب کے نفوذ نے اذہان کو متحرک کر دیا۔ تحفظِ ذات کا جذبہ بھی سطح پر آ گیا اور ساری ہندوستانی قوم ذہنی طور پر بالغ نظر ہو گئی۔ انیسویں صدی کے ہندو اور مسلمان دونوں کے ذہنی، سیاسی اور ثقافتی اقدار کے شواہد ملتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کو پیش کرنے کے لئے غزل کے پامال تصورات اور علامات ناکافی تھیں اور نئی فضا کشادگی اور وسعت کا تقاضا کر رہی تھی۔ اس تقاضے کا پہلا علمبردار غالب تھا کہ وہ اپنے بیان کے لیے "کچھ اور وسعت" کا طالب ہونے کے ساتھ ساتھ غزل کے ظرف کی تنگ دامانی کا بھی شکوہ سنج تھا۔ پھر یہ بات صرف غالب تک ہی محدود نہ رہی بلکہ اس زمانے کے عام اذہان بھی محسوس کرنے لگے کہ نئی صورتِ حال سے نپٹنے اور نئے سماجی اور احساسی شعور کو گرفت میں لینے کے لیے غزل اپنی رائج حیثیت میں قطعاً ناکافی تھی۔ چنانچہ غدر کے بعد جب مولانا حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" لکھی اور غزل کے موضوعات میں لچک اور وسعت کا مطالبہ کیا تو اس کے پس پشت یہی بنیادی جذبہ کارفرما تھا اس سے بعض حلقوں میں یہ خیال بھی پیدا ہوا کہ غزل بجائے خود ایک کمزور صنف ہے اور اس کے مقابلے میں نظم کی اہمیت بہت زیادہ ہے لیکن یہ خیال اس لیے غلط تھا کہ نئے حالات میں قصور غزل کا نہیں بلکہ اس انداز کا تھا جو غزل میں متواتر ہو گیا تھا۔ اصل بات صحیح یہ تھی کہ اُردو غزل نے ڈیڑھ سو برس تک ایک خاص قسم کی

تلمیحات، استعارات اور علامات سے انحراف ذات کا اقدام کیا تھا اور اب زمانے کی ایک ہی کروٹ نے انھیں بے رنگ، کمزور اور فرسودہ قرار دے دیا تھا۔ حالی کو اس صورتِ حال کا شدید احساس ہوا اور اس نے غزل کی صنف پر نہیں بلکہ غزل کے اس تقلیدی اور میکانکی انداز پر اعتراضات کیے جو انیسویں صدی میں عام ہو چکا تھا۔ فی الواقعہ اردو غزل کی تاریخ میں یہ پہلا موقع تھا کہ اسے ایک نازک صورتِ حال کے پیشِ نظر اپنی بقا کے لیے داخلی قوت اور لچک کو بروئے کار لانے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ دیکھنا یہ ہے کہ غالب سے اقبال تک کے اس دور میں اردو غزل نے کس حد تک اپنی اس داخلی قوت کو استعمال کیا اور اپنی بقا کے لیے خود کو کس حد تک ایک نئے پیکر میں ڈھالا نیز یہ کہ اس اقدام سے کہیں اس کا اصل مزاج مجروح تو نہیں ہوا؟

غزل کی اصلاح کی تحریک صرف حالی تک محدود نہیں تھی۔ اسمٰعیل میرٹھی، وحید الدین سلیم پانی پتی، شاد عظیم آبادی اور دوسرے شعرا کو بھی تعلیم غزل کے میکانکی انداز کا شدید احساس تھا تاہم اس سلسلے میں اولیت کا درجہ بے شک حالی ہی کو حاصل ہے۔ حالی نے اس زمانے میں جو ہدایت نامہ غزل جاری کیا، اس کے حسن و قبح سے کوئی تفصیلی بحث مقصود نہیں۔ البتہ اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ حالی نے اس کے ذریعے غزل کے صرف ایک خاص رنگ کو بدلنے کی کوشش کی تھی یعنی وہ رنگ جو ابتذال، تقلید و تصنع کا رنگ تھا اور جس نے غزل کو میکانکی صورت دے رکھی تھی۔ غزل کے مزاج میں کوئی تبدیلی پیدا کرنا حالی کا مقصد ہرگز نہیں تھا مثلاً اس نے لکھا کہ غزل میں لوازمات مردانہ و زنانہ کو ترک کر کے ایسے افعال و صفات کو ذکر ہی استعمال کیا جائے۔ یہ بات غزل کے مزاج کے عین مطابق تھی کہ غزل کا محبوب تذکیر و تانیث سے ماورا ہے اور فعل مذکر کا استعمال اس کی اس تعمیری حیثیت ہی کو واضح کرتا ہے۔ حالی کا یہ مشورہ غزل کے اس رجحان کو ختم کرنے کے سلسلے میں تھا جس کے تحت غزل میں کنگھی چوٹی کے مضامین کا سیلاب آ چکا تھا۔ اسی طرح حالی کا یہ خیال کہ غزل میں الفاظ کی اصطلاحی خصوصیات کو اہمیت دی جائے غزل کے مزاج ہی کے مطابق تھا کہ غزل جس چیز کو مس کرتی ہے اس کی ارضی اور انفرادی حیثیت کو ختم کر کے اسے ایک عمومی اور علامتی رنگ میں مبدل کر دیتی ہے۔ حالی کا یہ مشورہ بھی غزل کے اس لکھنوی انداز کو ختم کرنے کے سلسلے میں تھا جس کے تحت ثقیل اور بوجھل الفاظ کو ان کی ارضی حیثیت میں استعمال کرنے کا رجحان عام ہو چکا تھا۔ دراصل حالی یہ ہرگز نہیں چاہتا تھا کہ غزل بحیثیت ایک صنف ختم ہو جائے بلکہ اسے زندہ رکھنے کے لیے وہ اس زمانے کے نئے موضوعات اور لہجے کو سمونے کا آرزومند تھا تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس نے غزل کو بچانے کے اس عمل میں غزل کی داخلی قوت اور لچک پر اعتماد نہ کیا بلکہ شعوری طور اس میں نئے

موضوعات داخل کرنے اور اسے نظم کی سی وسعت عطا کرنے کی کوشش کی۔ غزل مزاجاً کسی ایک موضوع یا ایک خاص احوال کی عکاسی تک محدود نہیں۔ قدیم زمانے میں بھی اس نے عشق کے علاوہ زمانے کے مقبول رجحانات کو خود میں سمو لیا تھا تاہم اس نے اپنے مخصوص مزاج کے تحت ہر خیال، شے یا جذبے کو مس کرتے ہوئے اس کی ارضی اور محدود حیثیت کو بدل کر اس میں ایک ساحرانہ اور عالمگیر رنگ پیدا کیا تھا۔ یہی غزل کی بقا کا راز بھی تھا کہ اس نے کبھی خود کو کسی اور صنف شعر میں ضم ہونے کی اجازت نہیں دی۔ غدر کے بعد جب ایک نئی تحریک نے فضا وجود میں آئی اور حالی کی نظر میں اصلاح کا جذبہ ترو تازہ ہوا، نیز سر سید احمد کی تحریک کے تحت اردو زبان میں وسعت کا مطالبہ عام ہوا تو قدرتی طور پر غزل کی اصلاح کا سوال بھی سطح پر آگیا اور اس سلسلے میں حالی نے غزل کو نئے موضوعات اور نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ اس کوشش میں بری طرح قطعاً کوئی نہیں تھا کیونکہ غزل کے لیے کوئی شے یا موضوع بجائے خود شجر ممنوع نہیں ہے۔ البتہ یہ ضروری ہے کہ غزل نئی اشیا اور موضوعات کی طرف پیش قدمی کرتے ہوئے اپنے مخصوص مزاج اور انداز کو مجروح ہونے کا روادار نہیں۔ کسی اور صنف شعر کے مزاج کو نہیں اپناتی۔ حالی کو غزل کے اس مزاج کا علم تھا لیکن اصلاح کے ایک واضح منصوبے کے زیر اثر جب اس نے غزل میں نئے مضامین کو داخل کرنا شروع کیا تو غزل کے مزاج کو ملحوظ نہ رکھ سکے اور یوں اس کے ہاں غزل اور نظم کا فرق قائم نہ رہ سکا۔ حالی کا یہ خیال کہ غزل کو مسلسل کر دیا جائے ایک خطرناک قدم تھا کہ اس سے غزل کے شعر کی مخصوص انفرادیت کے ختم ہو جانے کا امکان تھا چنانچہ یہی ہوا کہ خود حالی کی مسلسل غزلیں نظموں کی صورت اختیار کر گئیں۔ اصل میں غزل کے شعر کی ایک الگ اور منفرد حیثیت کا مظہر رہی ہے۔ مگر کیجیے کہ نظم کے شعر کے دو مصرعے متصل ہو کر ان دونوں کے تصادم میں جو ایک تیسری سطح وجود میں لاتے ہیں۔ جب کہ غزل کے شعر کے دو مصرعے زینے کے دو قدموں کی طرح ہیں یا ان میں سے ایک دوسرے سے بلند تر سطح پر قائم ہے۔ تاہم جب غزل کے شعر کو پڑھتے ہیں تو ان دونوں قدموں کے درمیانی خلا کو عبور کرنے کے لیے اپنا پاؤں اوپر اٹھانا پڑتا ہے۔ یہی جست غزل کے شعر سے حاصل ہونے والی لذت کا موجب بھی ہے لیکن جب غزل کے اس خاص مزاج کو ملحوظ نہ رکھا جائے تو شعر کی انفرادی حیثیت مجروح ہو جاتی ہے۔ حالی کی مسلسل غزلوں میں شعر کی انفرادیت مجروح ہوئی اور اس سے انکار مشکل ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا ۔۔۔ جس گھر سے سر اٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا
ابرار تجھ سے ترساں، احرار تجھ سے لرزاں ۔۔۔ جو زد پہ تیری آیا اس کو گرا کے چھوڑا
فرہاد کوہکن کی لی تو نے جان شیریں ۔۔۔ اور قیس عامری کو مجنوں بنا کے چھوڑا

اک دسترس سے تیری حالیؔ بچا ہوا تھا   اس کے بھی دل پہ آخر چرکا لگا کے چھوڑا

یا

خیر ہے اے فلک کہ چار طرف   چل رہی ہیں ہوائیں کچھ ناساز
رنگ بدلا ہوا ہے عالم کا   ہیں بگڑے ہوئے زمانے کے انداز
ہوتے جاتے ہیں زور مند ضعیف   مٹتے جاتے ہیں جتنے ممتاز
دشمنوں کے ہیں دوست خود جاسوس   اور یاروں کے یار ہیں غماز
ہوگا انجام دیکھئے کیا کچھ   ہے بہت پر آشوب جب کہ یہ آغاز

یہ اشعار غزل کی ہیئت کے تابع تو ضرور ہیں لیکن روایتی غزل کے اشعار سے بہت مختلف ہیں بلکہ اگر ایسی غزلوں پر کوئی عنوان چسپاں کر دیا جائے تو انہیں بڑی آسانی سے نظم کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ غزل کے افق کو وسیع کرنے اور نئے موضوعات کو غزل میں داخل کرنے کی یہ کاوش اس لحاظ سے تو قابل تعریف تھی کہ اس نے غزل کے جدید رنگ کے لیے راہ ہموار کی لیکن خود حالی اس نئی تبدیلی کو رواج دیتے وقت غزل کے اصل مزاج کو محفوظ نہ رکھ سکے، چنانچہ حالی کی اس قسم کی غزلیں، غزل کی روح سے بیگانہ اور اس کے تغزل سے تہی ہیں۔

کچھ یہی حال ان اخلاقی مضامین کا بھی تھا جنہیں حالی نے غزل میں سمونے کی کوشش کی۔ دراصل یہ دور انحطاط اور انتشار کے خلاف ایک شدید ذہنی رد عمل کا دور تھا۔ کئی صدیوں کی فرسودگی اور جہالت نے مسلمانوں کو روایت کی زنجیروں میں جکڑ رکھا تھا اور ان میں ترقی کی امنگ ناپید ہو گئی تھی۔ پھر غدر اور غدر کے بعد انگریزی تہذیب کے اثرات نے ان میں ایک بیداری سی پیدا کر دی۔ اس سے قبل سید احمد بریلوی اور دوسرے اکابر نے انہیں ذہنی تبدیلی کے لیے تیار بھی کر دیا تھا۔ ایسے میں جو عمل اور رد عمل کا سلسلہ شروع ہوا اس نے نہ صرف مسلمانوں کے مذہبی، سیاسی بلکہ علم و ادب کے عام رجحانات میں بھی ایک انقلاب سا پیدا کر دیا۔ اس انقلاب کو لانے والے وہ قومی رہنما اور ریفارمر تھے جن میں سے بعض تو مسلمانوں کو نئی صورت حال سے فوری طور پر ہم آہنگ ہونے کی تلقین کرتے تھے اور بعض کہتے تھے کہ اتنی تیزی سے نہ چلو جس سے ہم کو اپنی روایت ہی سے منقطع ہونا پڑے۔ ان دونوں تحریکوں کے علمبرداروں میں سرسید احمد خاں، حالی، شبلی، محسن الملک، نذیر احمد، اسمٰعیل میرٹھی، اکبر الٰہ آبادی، سجاد حسین اور بہت سے دوسرے اصحاب شامل تھے۔ بیسویں صدی میں اسی تحریک نے اقبال، ظفر علی خاں، ابوالکلام آزاد اور بعض دوسرے

اجاگر کیا ہے جن کے ہاں خطابت کا جو قرینہ اور آواز کا طمطراق نمایاں تھا تقلید اور تعصب کو اشعار میں اس قدر جگہ دی ہے کہ حالی اور ان کے ہم نواؤں نے غزل کو بہی مختلف مضامین اور تقلید و تعصب کے بیان کا ذریعہ بنانے کی کوشش کی اور اس پر بہت زور دیا۔ عجیب بات ہے کہ حالی اپنے اشعار میں واعظانہ رنگ اور تعصب پر چوٹ کرتے تھے، تاہم وہ خود غزل کے ذریعے اسی طریق کار کو اپناتے چلے گئے۔ مثال کے طور پر حالی کے یہ اشعار دیکھیے:

ہو نا پید جس ملک میں اتفاق	ہیں آبادیاں واں کی ویرانیاں
قوم کا حالی پہنچا ہے محال	تم نے رد و حسب کو رلوایا ہے
ترجمانی نہ آپس میں محبت زیادہ	سیا دا کہ ہو جائے نفرت زیادہ
خود بڑا بن کر دکھاؤ آپ کو	باپ دادا کی بڑائی ہو چکی

اب ایسے اشعار کو غزل کے اشعار کہنا کہاں تک جائز ہے؟

اردو غزل کے لیے حالی کا دور ایک عجیب امتحان کا دور تھا۔ ایک طرف تو یہ خطرہ تھا کہ اگر غزل اپنی پرانی ڈگر پر چلتی رہی اور پرانے موضوعات اور فرسودہ تشبیہات اور استعاروں کو استعمال کرتی رہی تو خود بخود ختم ہو جائے گی۔ اس لیے یہ ضروری تھا کہ اسے اس گھٹن سے باہر نکالا جاتا۔ حالی کی عظمت یہ ہے کہ انہیں سب سے پہلے اس صورت حال کا احساس ہوا۔ دوسری طرف جب غزل کے افق کو شعوری طور پر کشادہ کیا گیا اور اس میں مسلسل مضامین نیز اخلاقی پیام اور اصلاحی نظریات کو سمونے کی کوشش کی گئی تو اس کے وقار کے ختم ہو جانے کا خطرہ پیدا ہو گیا کہ کہیں غزل ہی ختم ہو کر نہ رہ جائے۔ غزل کے سلسلے میں حالی کا یہ دور ایک آزمائش کا دور تھا اور اس بات سے انکار مشکل ہے کہ اس صورت حال نے جہاں غزل کو نقصان پہنچایا وہاں غزل کے مستقبل کو روشن کرنے میں ایک نمایاں کردار ادا کیا۔ اس طرح غزل میں بہ صورت تمام ذہنی تبدیلیوں کا شعور پیدا ہوا بلکہ نئی صورت حال میں کہیں تو نئی علامتیں وضع کرنے اور کہیں پرانی علامات کو نئے مفہوم میں استعمال کرنے کا رجحان بھی ابھر آیا۔ حالی کی شعوری کوشش کے باوجود ان کے ہاں ایسے اشعار مل جاتے ہیں جو غزل کے اس نئے تجربے کے غماز ہیں اور جو گزشتہ دور کے نقیب بھی ہیں۔ مثلاً:

رہبر یاں کس طرح راہ ایس کو رہنما بن گئے ہیں راہزن
خدا نگہباں ہے قافلوں کا اگر یہی رہبری ہے

اس شعر کو سیاسی پس منظر پر اٹھانے کے نئے استعمال سے اجاگر ہوا ہے اور یہ ابھر کر ہو یا اور تازہ ہے۔

یا

یاران تیز گام نے محمل کو جا لیا
ہم محو نالۂ جرس کارواں رہے

دل پُر درد سے یہی کام لوں گا
کہ رخصت ہی بجھ کر جل سکے

اب جاگتے ہیں سایۂ زلف بتاں سے ہم
کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

حالی نے جب غزل میں وسعت کا مطالبہ کیا تو وہ غیر شعوری طور پر اس وسعت اور کشادگی کو غزل کے مخصوص تخیلات سے باہر لانا چاہتا تھا یہ دوسری بات ہے کہ جب ایک بار وہ اس کے میدان میں داخل ہوا تو اپنی دھن میں ایسے بہت آگے بڑھ گیا اور اس کی غزلیں نظم کے پیکر میں ڈھلتی چلی گئیں تاہم چونکہ وہ غزل کے مزاج کا پارکھ بھی تھا اس لیے خود اس نے ایسے اشعار بھی کہے جو نئی وسعتوں کو پیش کرنے کے باوجود غزل کی ہیئت کے مطابق تھے لیکن حالی کے معاصرین نے عام طور سے جس غزل سے مراد وہ صنف شعر لی جو ہیئت کے اعتبار سے تو غزل لیکن مزاجاً نظم کی ایک صورت تھی مثلاً اسمٰعیل میرٹھی، محمد حسین آزاد اور وحید الدین سلیم پانی پتی کے ہاں غزل مسلسل لکھنے کا رجحان عام تھا غزل مسلسل لکھنے میں حرج تو کوئی نہیں بشرطیکہ غزل کا ہر شعر ایک انفرادی اکائی کا حامل ہو اور اسے اگلے شعر کا کردار دینے کا ذریعہ نہ بنے۔ لیکن ان شعرا نے اس بات کا عام طور سے لحاظ نہیں رکھا مثلاً:-

ایک تیشۂ فرہاد ہے ایک پارۂ جگر ‏ ‏ ‏ ہوگا کسی دلیر کا دل ایسا تھا لیا
سایے سے فلک کے بھی گزرتا ہے تو ننگ ‏ ‏ ‏ پھولوں نے بھی پایا نہیں کہ رنگ بدلیا
پھر شوق سے ابتدا ہے کہ تیرے چہرۂ گوہر ‏ ‏ ‏ حوراں جنتوں نے بھی نہ پایا وہی لیا

(سلیم)

تعریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا ‏ ‏ ‏ کیسی زمیں بنائی کیا آسماں بنایا

پانی نے بچھایا کیا خوب فرشِ خاکی — اور سبزہ لاجوردی اک سائباں بنایا
مٹی سے بیل بوٹے کیا خوشنما اُگائے — پہنا کے سبز خلعت ان کو جواں بنایا

(اسمٰعیل میرٹھی)

شاخِ گل جھوم کے جو ناز سے بیٹھی بلبل — پھولوں جاموں میں نہیں اپنے سماتی بلبل
ایسے تم باغ میں خالی نہیں پاتی بلبل — اور صبا گل سے ہے گھر سے اڑاتی بلبل
ہے یہ افسانۂ غم کس کو سناتی بلبل — دھوم سے غلغلہ بہار لیے ہے آتی بلبل

(محمد حسین آزاد)

حالیؔ کے دور کی غزل کو ایک امتیازی وصف یہ حاصل تھا کہ اس نے خود کو اُس روایت سے ایک حد تک آزاد کرنے کی کوشش کی۔ دراصل غدر کے بعد جب انگریزی حکومت باقاعدہ طور پر قائم ہوئی تو زوال کے طور پر قومی احساس کو تحریک ملی اور خیالات ہی کے ذریعے نہیں بلکہ سیاسی معاملات کے واسطے سے بھی قومی اور ملکی جذبات کا عام طور سے اظہار کیا گیا۔ شعر کو ایرانی فضا سے باہر نکال کر خالص ہندوستانی فضا کی عکاسی کے لیے استعمال کرنے کی ساری تحریک اسی جذبے کا نتیجہ تھی۔ یہی نہیں بلکہ زبان و بیان کے سلسلے میں بھی فارسی الفاظ و تراکیب اور تلمیحات کے ساتھ ساتھ ہندی الفاظ اور تلمیحات کا استعمال قدر کی نگاہوں سے دیکھا جانے لگا۔ اس سلسلے میں محمد حسین آزاد نے سب سے پہلے ہندوستانی اہمیت کا احساس دلایا اور اس کے بعد حالیؔ، اسمٰعیل میرٹھی، چکبست اور دوسروں نے آسان زبان لکھنے کی روش کو عام طور سے اختیار کیا۔ غزل لکھنے کو سمجھا جانے لگا میں قومی جذبہ ایک بنیادی کام سر انجام دیا اور غزل کو نئے موضوعات کی تخلیق اور ادبیات کی طرف مائل کیا لیکن بدقسمتی سے خود حالیؔ کے دور میں یہ نئی جہت غزل کے اعلیٰ نمونوں کو وجود میں نہ لا سکی۔ وجہ یہ تھی کہ شعرا نے اس نئی جہت کو تو اپنایا لیکن غزل کے مزاج کو ملحوظ رکھنے کے بجائے ایسی غزلیں لکھی گئیں جن میں نئے موضوعات کی کیفیت تو تھی لیکن ان میں غزل کے حسن کی طرح تھی لیکن ایسا اس لیے تھا کہ اس دور کے شعرا نے دل کے بجائے ظاہر پر اپنی توجہ مبذول کی تھی اور اب وہ اس نئے شعور کو جلد از جلد شعری زبان میں ڈھالنے کی فکر میں تھے۔ اس کام کے لیے نظم کا پیکر نہایت موزوں تھا کہ نظم خود ہی باہر کے اور اندر سے باہر کی گہرائیوں میں اترنے کی کوشش کرتی ہے لیکن غزل کا پیکر اس لیے مناسب نہیں تھا کہ غزل اندر سے باہر کی طرف سفر کرتی ہے۔ چنانچہ تو چاہیے تھا کہ نئی صورتِ حال کا احساس شاعر کے اندر جنم لیتا، باہر سے اس پر مسلط کیا جاتا۔ اور یہی غزل اپنے عصری مزاج کے تحت خارجی مظاہر کو اتنا ... ہو سکا

ایک باقاعدہ اسلوب اور طرز و طریق سے منظرِ عام پر آتی۔ لیکن حالی کے دور کے غزل گو شعراء نے غزل کے اس طریق سے فائدہ اٹھایا اور ایک اصلاحی اور قومی تحریک کے زیرِ اثر شعوری طور پر غزل کو غیر غزلیہ موضوعات پر تنقید و تبصرہ کے لیے استعمال کرنے لگے۔ اس سے غزل نے گھسی پٹی منتقل تراکیب اور تلمیحات سے نجات پانے کی راہ تو تلاش کر لی تاہم یہ اپنے لیے کوئی مستقل پیکر تخلیق نہ کر سکی یہی اس دور کی نئی غزل کا المیہ تھا۔

نئی غزل کی اس تحریک نے زمانے کی انقلابی تبدیلیوں سے نمایاں اثرات قبول کیے تھے لیکن اس کا مطلب نہیں کہ اس دور کی غزل کا عام روایتی اسلوب تبدیل ہو گیا۔ تاہم زمانے کے اثرات اس پر بھی مرتسم ہوئے اگرچہ یہ اثرات کچھ زیادہ شدید نہیں تھے۔ مثال کے طور پر اسلوب کے ضمن میں فارسی کے مشکل الفاظ اور بوجھل تراکیب کو ترک کر کے بول چال کی عام سطح کو اپنانے کا رجحان اس دور کی غزل میں نمودار ہوا۔ داغ، حالی، حسرت، یگانہ، اصغر، جگر وغیرہ کے ہاں روزمرہ، محاورہ، تشبیہ اور سامنے کی چیزوں کو غزل میں سمونے کی کوشش صاف نظر آتی ہے۔ اسی طرح جنس پرستی، سراپا نگاری اور جذبے کی صداقت پر توجہ کی علامت کو رجحان اس دور کی غزل میں موجود ہے۔ بحیثیت مجموعی اس دور کی اردو غزل عام طور سے آہنگ اور جذبے کی گہرائی اور تنظیم یا تخیل سے ایک حد تک بیگانہ نظر آتی ہے۔ اس سلسلے میں داغ کی غزل کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ غزل دو مختلف اجزا سے مرتب ہوتی ہے ان میں سے ایک تو تخیل ہے جو گویا شعر کے تحرک کو انجام کرتا ہے اور دوسرا جذبہ جو اپنے بوجھل پن کے باعث ایک مخصوص تال اور آہنگ کے ساتھ چلتا ہے۔ چنانچہ جب غزل کے ایک مثالی شعر میں تخیل کی جست وجود میں آتی ہے تو وہاں جذبے کی مخصوص غنائیت اور آہنگ بھی پیدا ہوتا ہے۔ داغ کے ہاں مقدم الذکر عنصر بہت کمزور ہے اور تخیل کے بجائے جذبے کا عمل دخل زیادہ ہے۔ یہ جذبہ اپنی خارجی حیثیت میں تو شعر کی غنائیت اور آہنگ کی صورت میں اور داخلی اعتبار سے سراپا نگاری اور معاملہ بندی کے رجحان میں داخل کر نمودار ہوا۔ پہلی صورت نے شعر کی زبان میں سلاست، صفائی، کاٹ اور بول چال کے آہنگ کو ابھارا اور دوسری صورت نے محبوب کے سراپا کے بیان میں جذبے کے بہت سے پہلوؤں کو نمایاں کیا۔ تاہم داغ کے ہاں ذہنی اور احساسی پختگی اور معنوی گہرائی کی وہ صفات مفقود ہیں جو غزل کے مثالی شعر کی تعمیر میں ضروری طور پر صرف ہوتی ہیں۔ چنانچہ داغ کے اشعار ایک پھلجھڑی کی طرح لمحہ بھر کے لیے روشن ہو کر گل ہو جانے کے بعد بے اثر ہو بیٹھتے ہیں۔ جب کہ غالب یا میر کے اشعار اپنی گہرائی، معنویت اور لچک کے باعث دیرپا اثرات کے حامل ہیں۔ داغ کے ہاں تخیل اور جذبے میں ایک توازن کی صورت پیدا نہیں ہوئی جس سے غزل کا اصل پیکر سامنے نہ آ سکا۔ داغ کے چند اشعار

قابل غور ہیں کہ ایک خاص اخلاقی سماجی سطح سے اوپر اٹھتے ہوئے نظر نہیں آتے۔

اٹھا کے پھر گئی نے بے کیا مزہ دیا
بیٹھنے پہ چڑھ کر اس نے جھٹ چلا دیا

کسی کی شامت آئے گی کسی کی جان جائے گی
کسی کی تاک میں وہ بام پر بن ٹھن کے بیٹھے ہیں

بات کرنی تک نہ آتی تھی تمہیں
یہ ہمارے سامنے کی بات ہے

مری التجا پہ بگڑ کر وہ کہنا
نہیں مانتے اس میں کیا ہے کسی کا

تم کو ہے وصل غیر سے انکار
اور جو ہم نے آکے دیکھ لیا

گو یہ قسمیں ہیں تو مجھ کو یقیں
آپ کے سر کی قسم بس ہو چکا

آپ کے سر کی قسم داغ کو پروا بھی نہیں
آپ کے ملنے کا ہوگا جسے ارماں ہوگا

ہم نے ان کے سامنے پہلے تو خنجر رکھ دیا
پھر کلیجہ رکھ دیا دل رکھ دیا سر رکھ دیا

گالیوں میں ادا نکالی ہے
بات میں بات کیا نکالی ہے

داغ اور اس کے بعد حسرت کے یہاں محبوب سے باتیں کرنے کے اس عمل میں زمین پر ننگے پاؤں چلنے کا انداز بہت نمایاں ہے۔ سواد یہ کہ ان شعرا کے یہاں تخیل کی پرواز کے تناسب میں جذبے اور جسم سے قریب تر ہونے کا میلان زیادہ قوی ہے۔ دونوں کے اکثر اشعار محبوب کے سراپا کے بیان یا اس سے باتیں کرنے کے عمل سے متعلق ہیں۔ ایک بڑا فرق البتہ یہ ضرور ہے کہ داغ کے یہاں محبوب "واضح طور پر طوائف" ہے اور اس لیے داغ کی محبت میں چہل، فقرہ بازی، لگاوٹ، وار کرنے اور مدافعت کا انداز بہت نمایاں ہے جب کہ حسرت کے یہاں محبوب ایک عورت ہے جو انگریزی تہذیب کے نفوذ، تعلیم و آزادیٔ نسواں کی تحریک کے تحت ابھر رہی تھی۔ محبوب کی عکاسی کے سلسلے میں داغ اور اس کے بعد حسرت نے غزل کے مخصوص عمومی انداز کو اختیار کیا۔ چنانچہ داغ کا محبوب طوائف اکہری سی طوائف ہے، ایک علامت ہے اور حسرت کا محبوب زیادہ تر سوسائٹی میں ابھرتی ہوئی نئی عورت کی عکاسی کرتا ہے لیکن ان دونوں کے یہاں کسی خاص گوشت پوست کے محبوب کے نقوش نہیں ابھرے۔ محبوب کے انتخاب کا البتہ یہ نتیجہ نکلا کہ جہاں داغ کی محبت میں چھیڑ چھاڑ، زندہ دلی اور فقرہ بازی کے نقوش اجاگر ہوئے وہاں حسرت کی محبت میں سنجیدگی، انہماک اور وارفتگی وجود میں آئی۔ اس اعتبار سے حسرت کی محبت نسبتاً زیادہ پائیدار اور استوار ہے لیکن حسرت کے یہاں بھی محبوب کے سلسلے میں تخیل کی اڑان کم کرنے کے بجائے زمین پر گھومنے کی۔

چھٹنے کی روایت بدستور قائم رہی۔ محبت ہی نہیں دوسری واردات کے سلسلے میں بھی حسرت کے یہاں خیال کی گہرائی ناپید ہے۔ وہ کہیں کہیں صوفیانہ تصورات کی آمیزش سے اس خلا کو پر کرتا ہوا نظر آتا ہے لیکن یہ کاوش سراسر سرسری اور رواتی ہے اور اس سے خیال کی کمی کا ازالہ ممکن ہے۔ محبوب کے سلسلے میں حسرت نے غزل کی روایت سے بہت کم انحراف کیا ہے اور زیادہ تر پرانے علائم و رموز ہی کو برتنے کا رویہ ہے۔ تاہم غزل کی زبان کو فارسی کے بجائے عام بول چال کی زبان سے قریب تر کرنے کا اقدام حسرت کے یہاں یقیناً موجود ہے اور یہ بات نئے زمانے کی خاص ادبی تحریک سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ حسرت نے غزل کی روایت سے اپنا رشتہ غیر شعوری طور پر اور کبھی کبھی شعوری طور پر بھی قائم رکھا ——— وہ سیاسی تحریکات کا میلان تو اس زمانے کے ہنگامی واقعات اس پر اثر انداز ہوتے تھے تاہم اس نے ان اثرات کو اپنی ذات میں اس قدر راسخ ہونے نہیں دیا کہ وہ خود کو نئی اسلوب کی تخلیق پر مجبور پاتا۔ چنانچہ جہاں کہیں اس نے اپنی غزلوں میں واردات عشق کو موضوع بنایا وہاں غزل کے لہجے کی جگہ نظم کا انداز ابھر آیا۔ اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ ارد گرد کی تبدیلیوں نے حسرت کی ذات میں کوئی ایسا گوشہ پیدا نہ کیا کہ وہاں سے وابستہ اپنے تاثرات کو غزل کی نئی زبان میں پیش کر دیتا۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ حسرت کا مسلک دنیاداری نہیں تھا۔ وہ ایک فقیر گوشہ نشین تھا اور قیاس غالب ہے کہ سیاست میں اس کا پھیلاؤ بھی زیادہ تر جذباتی والا پھیلاؤ ہی ہوتا تھا۔ چنانچہ حسرت کے یہاں محبت ہی سب سے بڑا موضوع ہے اور اس کی نوعیت بھی زیادہ تر رومانی اور جذباتی ہے۔ دیکھئے:-

روشِ حسن مراعات چلی جاتی ہے
ہم سے اور ان سے وہی بات چلی جاتی ہے

روشنی پیرہن میں جھلکی جسم نازنین
اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

آنکھوں کے اشارے نے سب کھول دیا پردہ
ہم پر نہ چلا جادو اے چپ بھی چلیں تیرا

ہم کیا کریں اگر نہ تری آرزو کریں
دنیا میں اور بھی کوئی تیرے سوا ہے کیا

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن وہ اکثر یاد آتے ہیں
الٰہی ترک الفت پر وہ کیوں کر یاد آتے ہیں

اک خلش ہوتی ہے محسوس رگ جاں کے قریب
آن پہنچے ہیں مگر منزل جاناں کے قریب

دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لیے
وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

مزاج اور اس کے جو حسرت موہانی کی غزل میں محبت کے معنی ہی میں نہیں بلکہ وہ انسانی رد عمل میں بھی تخیل اور سوچ کا عنصر کم ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ اعتراض وارد ہو سکتا ہے کہ اگر ان شعراء کے ہاں تصوف کے حامل اشعار موجود ہیں تو پھر سوچ کا عنصر کس طرح کم ہو رہا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ کسی طور پر کسی نظریہ حیات یا فلسفے کو غزل میں سمونے سے سوچ کا عنصر پیدا نہیں ہوتا۔ غزل میں تخیل اور سوچ سے مراد کسی فلسفہ یا نظریہ کی تشریح نہیں بلکہ تصور کی وہ بالیدگی اور تحرک ہے جس کا آغاز ہی زندگی اور موت کی ماہیت کا سوال ہے۔ جب غزل کا شاعر ایک داخلی ہیجان کے تحت تصورات کی دنیا کو بالواسطہ انداز میں جنبش دیتا ہے تو گویا تخیل یا سوچ کا عنصر بھی وجود میں آ جاتا ہے اور غزل، غزل کے اصل مزاج سے قریب تر ہو جاتی ہے۔ حسرت کے ہاں صوفیانہ تصورات کے باوجود ایک ہی ادھوری منزل پر قیام کر کے تجربہ کو دور کرنے کا عمل زیادہ نمایاں ہے اور یہی سبب ہے کہ ان کی غزل میں ذہنی بالیدگی کی وہ وسعت پیدا نہیں ہوتی جو مثلاً فانی بدایونی یا اصغر کی غزل میں موجود ہے۔ فانی کے ہاں محبوب کا وجود ایک ثانوی حیثیت رکھتا ہے اور شاعر نے محبت کو عبور کر کے ایک ارفع کیفیت کی طرف پیش قدمی کی ہے چنانچہ اس کے ہاں جا بجا عشق اور اس کے لوازم یعنی غم اور درد مخصوص علامات قرار پاتے ہیں مثلاً

تمام قربِ الم، صرف دل ہوئی دنیا — زمیں زمیں ہی نہ ہوتی تو آسماں ہوتا

یہاں تک الم سے دل میں بہار کی گویا دست ... — دیدہ کے قابل منظر ہے یہ تیرا غم انسان کا

حیات نہیں خلش الم روزگار کی — اے آسماں ہوا وہ ترا انقلاب کیا

یہ زندگی کی ہے روداد مختصر فانی — وجود درد مسلم، علاج نا معلوم

فانی کے ہاں غزل کی بیشتر روایات کے تحت محبت کے معنی میں ارتفاع کا عمل ابھر آیا ہے اور فانی نے سراپا نگاری کے بجائے زیادہ تر غم عشق کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ فانی کا محبوب ایک تخیل کی صورت میں نمودار ہوا ہے اور اس نے نہ صرف شاعر کے عشق کی عکاسی کی ہے بلکہ اس کے رخ کو کائنات کی جانب منتقل بھی کر دیا ہے۔ عشق کی جہت کا یہ خاص انداز غزل کے مزاج کے عین مطابق ہے۔

فانی کے ہاں سوچ کے عنصر کی نمو اس کے داخلی رد عمل کے باعث بھی ہے۔ وہ یوں کہ فانی کے ہاں پہلے بیراگ کی کیفیت ابھری اور پھر اس کیفیت نے ذات شخصیت کی حدود کو عبور کر کے ساری کائنات میں پھیلتے چلے جانے پر مائل کیا۔ وہ خوش گزار باتے نہیں جب وہ ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں۔ فانی کے معاملے میں بالکل درست ثابت ہوئی ہے۔ فانی کی ذہنی اور نفسیاتی الجھن پر اپنے والد کی تشدد پسند طبیعت سے بہت خائف تھا اور

اس لیے ایک طویل عرصہ تک فانی کو اپنے جذبات کا اظہار نہ کر سکا۔ پھر جب اسے موقع ملا تو گویا دبیز دھن پھوٹ کر بہہ نکلا۔ اس پر مستزاد فانی کے مخصوص حالات بھی تھے۔ یعنی عسرت، تنگدستی، بیٹی، خود اپنی بیوی کی موت اور شادی بیاہ جیسے دوسرے مجلے علیم تک کے وہ سیاسی حالات بھی پُر ظلم جبر اور تباہی و بربادی کی فضا سراسر پھیلا رکھی تھی۔ لیکن اس سب کے پس منظر میں ایک وجہ اور بھی تھی وہ یہ کہ فانی کو زندگی سے بے حد پیار تھا اور وہ مرنا نہیں چاہتا تھا۔ وہ اس حالت میں موت کی فراوانی نے اس کی حساس طبیعت کو موت کی آمد کا ایک شدید احساس بھی دلایا تھا۔ فانی کے یہاں موت کا ایک بے پناہ خوف بار بار اپنی جھلک دکھاتا ہے اور جب فانی خود کو اس موت سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا اور کفن، قبر، نعش اور مرگ وغیرہ کا ذکر کرتا ہے تو گویا نفسیاتی طور پر خود کو موت کے خوف سے نجات دلانے کی کوشش کرتا ہے۔ فانی کے اشعار میں اگر موت کا یہ خوف اسی برہنہ حالت میں موجود رہتا تو وہ کبھی غزل کے اعلیٰ پائے کے اشعار کو وجود میں نہ لا سکتا کیونکہ غزل کسی شے کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر اس کا سامنا نہیں کرتی بلکہ آنکھ چرا کر اور پہلو بچا کر کچھ فاصلے پر جا کھڑی ہوتی اور وہاں سے اس پر ایک نگاہ غلط انداز ڈالتی ہے۔ فانی نے اپنے بہت سے اشعار میں موت ایسی کریہہ شے کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات کرنے کی کوشش کی اور اسی لیے ان اشعار میں غزل کی مخصوص ایمائی کیفیت اور رمزیہ چاشنی ناپید ہے۔ لیکن فانی نے جہاں کہیں غزل کے مخصوص انداز کو ملحوظ رکھ کر بالواسطہ انداز اختیار کیا تو غزل کے بلند پایہ اشعار وجود میں آ گئے:

اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا — زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا
ہر نفس عمر گزشتہ کی ہے میت فانی — زندگی نام ہے مر مر کے جیے جانے کا
نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم — رہا یہ وہم کہ ہم ہیں سو وہ بھی کیا معلوم
مجھ سے نہ ملا سراغِ ہستی — جنبش ہوئی گرد کارواں چلا
زندگی جبر ہے اور جبر کے آثار نہیں — ہائے اس قید کو زنجیر بھی درکار نہیں

۱؎ دنیا بھی کوئی دن میری قسمت میں ہے فانی — جس دن سے مجھے جینے کی تمنا نہ رہے گی
کچھ یوں کہ یہ زندگی ہے جرم — وہ کوئی پیدا کا تصور نہیں

(فانی)

ذہنی پراگندگی فانی کے علاوہ یگانہ کے ہاں بھی موجود ہے اور اس اعتبار سے وہ داغ اور حسرت سے بالکل الگ دکھائی دیتا ہے۔ دراصل خیال کے جس تحرک کو میر اور اس کے بعد غالب نے اپنایا، فانی اور یگانہ نے اس سے اپنا تعلق قائم رکھا تاہم اپنی اپنی طبیعت کے زیر اثر ان میں سے ہر شاعر کے ہاں اس ردعمل کی نوعیت مختلف تھی مثلاً جب میر کو زندگی کا سامنا ہوا تو اس نے اپنا سر جھکا لیا، غالب مسکرا دیا، فانی رو پڑا اور یگانہ اکڑ گیا۔
یگانہ کی غزل کا بنیادی وصف یہی اکڑ یا انا ہے تاہم صاف محسوس ہوتا ہے کہ جس طرح فانی نے موت سے خوفزدہ ہو کر موت کا بار بار ذکر کیا تھا اسی طرح کسی احساس کمتری کے تحت یگانہ تحفظ ذات کے عمل میں مبتلا ہوا اور اس نے خود کو نمایاں کرنے کی کوشش کی۔ بے شک تعلّی اردو شعر کے ہاں عام طور سے موجود رہی ہے لیکن یگانہ کے ہاں تو یہ تحفظ ذات کا ایک ذریعہ تھی۔ غالب کے خلاف اس کا محاذ بجائے خود اپنی ذات کو غالب کے تسلط سے محفوظ رکھنے ہی کا ایک عمل تھا۔ وہ یوں کہ یگانہ ذہنی طور پر غالب کا معتقد تھا اور اس نے اپنی بہت سی غزلیں غالب کی زمینوں ہی میں کہی تھیں لیکن خود کو نمایاں کرنے کے لیے وہ غالب کے تسلط کا جوا اپنے کندھوں سے اتار پھینکنا چاہتا تھا۔ چنانچہ وہ غالب کے خلاف صف آرا ہو گیا۔ لیکن یہ برہمی محض غالب کے خلاف نہیں تھی۔ وہ زمانے کی ہر اس کروٹ سے متصادم تھا جس سے اسے اپنی ذات کی نفی کا خطرہ تھا چنانچہ یگانہ کے ہاں خودی کا لفظ زیادہ تر انانیت کے مفہوم میں ابھرا ہے اور اس کی نوعیت اقبال کے لفظ خودی سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ یگانہ کی انانیت اور اکڑ کے ثبوت میں یہ چند اشعار دیکھیے:

چت بھی اپنی ہے پٹ بھی اپنی ہے — میاں کس بات پہ ہار ماننے والا
خواہ پیادہ ہو یا سوار ہو — یہی پوچھو تو چھپ سکے نہ رنگ
اکڑی تھی مست خانۂ مردہ پرستی کی — ہیں ایک ہوشیار کہ زندہ ہی ہو گیا
سبق کر لو یگانہ غالب سے — وہ بھی استاد تم بھی اک استاد
مزہ نہ پوچھیے واللہ دل دکھانے کا — کسی کا خون تھا شاداں ہی آگ کر نہ
دھونی کیا رمائے یہ دیوانہ جس جگہ بیٹھے — خودی کے نشے میں کچھ ان کی دیکھ لیجے
یگانہ تو ہی جانے اپنی حقیقت — تجھے کون تیرے سوا جانتا ہے
وہ ہم سے نہیں جو منتظر بیٹھے — یک اندوہ ادھر بھی ہے اُدھر بھی
شہرہ ہے یگانہ تیری بیگانہ روی کا — واللہ یہ بیگانہ روی یاد رہے گی

یگانہ کون؟ وہ بزمِ ادب سے بیگانہ — خرابی چنگیز کے گھر کی آدمیت والے

آپ کی یہ اکڑ اور ہے توبہ! — کب کسی نوجوان میں آئی

بشر ہوں میں فرشتہ کیوں بنوں جیسا ہوں اچھا ہوں

بغاوت اپنی فطرت سے غضب وحشت کیوں ہو

یہ چند اشعار یگانہ کی بیگانہ روی، برہمی، اکڑ اور دوسروں سے الجھنے کی روش کو واضح کرتے ہیں۔ تاہم اس سامنے کے رد عمل کے پس پشت یگانہ کی وہ کاوش بالکل برہنہ نظر آتی ہے جسے تحفظِ ذات کا نام دینا چاہیے لیکن یگانہ برہمی اور بیگانہ روی کی منزل پر رک نہیں گیا۔ اگر وہ رک جاتا تو غزل میں اس کا مرتبہ بلند نہ ہوتا کیونکہ غزل کھلے بندوں تصادم کی فضا کو خوش آمدید نہیں کہتی بلکہ شب خون مارنے کو پسند کرتی ہے۔ یگانہ کے ہاں شخصیت کی سطح پر ابھرتے ہوئے جذبۂ تصادم نے جب ارتفاع پا کر ذہنی تحرک کی صورت اختیار کی تو اس کے ہاں نہ صرف زندگی کو نئے فنکارانہ انداز سے پیش کرنے کا رجحان ابھرا بلکہ اس نے عام اور فرسودہ انسانی ردِ عمل سے منحرف ہو کر ایک بالکل تازہ اندازِ فکر کو جنم بھی دے دیا۔ یہ چند اشعار قابلِ غور ہیں:

آندھیاں نکلیں کیونکر در ازل سے تھیں کیونکر — کہو گے جو فطرت میں پاسبان سب کیا

اپنی ہستی پر بھی کچھ شک آ چلا — علم کا سودا بڑا مہنگا پڑا

بوئے وفا کہاں بھی روزگار میں — دل ہٹ گیا ہے جیسے کوئی پھول جھڑ گیا

کس محبت سے مجھے دی دل شدۂ عشق کو — کیا خبر تھی آتشِ خوں ہیجان ہو جائے گا

بیدل کشتہ واسطے زمیں سے ہار گئے — اسی زمیں میں دنیا سمائے ہیں کیا کیا

ہوا کے دوش پہ جاتا ہے کاروانِ نفس — عدم کی راہ میں کوئی پیادہ پا دے گا

عشق کا حسنِ طلب کس منزلِ انقلاب ہے — تشنگی تجدید ہو جائے گی مطلب ادا ہو جائے گا

کون ٹھہرے سے کے دھارے پر — کوئی کیا اور کیا خس و خاشاک

منزل کی دھن میں بھاگا پھرا کچل کے گئے — شعورِ جہل سے دل ذرا اختیار میں

بیگانہ وار ایک ہی رُخ سے منہ کیجئے — دنیا کے ہر مشاہدۂ ناگوار کو

یہ اشعار اس بات پر دال ہیں کہ شخصی سطح پر یگانہ نے جس انانیت اور فرعونیت کا مظاہرہ کیا تھا وہ فن کے میدان میں ایک توانا، بھرپور اور فعال صورت میں جلوہ گر ہوئی اور اس کے نتیجے میں یگانہ کے ہاں ایک لہجہ پیدا ہوا جو غزل کی جدید سطح سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ تھا۔

اسی دور میں ذہنی پراگندگی کی ایک اور مثال اصغر گونڈوی کی غزل ہے۔ اصغر نے عام طور سے صوفیانہ تصورات کو اپنی غزل میں پیش کیا ہے لیکن اس کی یہ پیش کش کسی بھی وارداتی مسلک کی حامل نہیں بلکہ اصغر نے روحانی تجربات سے گزر کر فکر کی وہ کشادگی حاصل کی ہے جس کا اظہار اس کی غزل میں ملتا ہے۔ دراصل اصغر کے ہاں صوفیانہ تصورات کی تشریح بجائے خود اس کی ذہنی بے قراری کے باعث ہے۔ پھر ایک یہ بات بھی ہے کہ اس نے صوفیانہ تصورات کے اظہار میں زمین اور جذبے سے اپنا تعلق منقطع نہیں ہونے دیا۔ چنانچہ اس کے اشعار میں بیک وقت عشق حقیقی اور عشق مجازی کے شواہد ملتے ہیں، دوسرے لفظوں میں اصغر نے عشق کو جذبے سے ہر وقت منسلک رکھا ہے۔ چنانچہ اسی لیے اس عشق کا انسانی اور ارضی پہلو نظروں سے اوجھل نہیں ہونے پایا:

ہر لحظہ پہ گزری ہے شب ہجر وہ دیکھے ہم — چمک رہا ہے قطرہ پہ ستارۂ سحری
تھا لطف جنوں دیدۂ خونناب فشاں سے — پھولوں سے بھرا دامن صحرا نظر آیا
شوق سے ہے تنگ جاں حسرت میں — لے آتشہ کی بوتلے پیرہن کہاں
کار فرما ہے فقط حسن کا نیرنگ خیال — چاہے وہ شمع بنے چاہے وہ پروانہ بنے
میں کیا کہوں کہاں ہے محبت کہاں نہیں — رگ رگ میں دوڑی پھرتی ہے نشتر لیے ہوئے
اس جنبش ابروئے حسن سے قریب ہے فتنہ — روکو ذرا اپنی لغزش مستانہ وار کو

اردو غزل کے اس دور کا آخری اہم شاعر اقبال ہے لیکن اقبال کی حیثیت ایک سنگ میل کی سی ہے وہ یوں کہ اقبال کی آمد سے اردو غزل کے جدید دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اقبال سے قبل حالی نے غزل کے افق کو کشادہ کرنے کی جس تحریک کی ابتدا کی تھی اسے اقبال نے پایۂ تکمیل تک پہنچایا لیکن اس ضمن میں اقبال کی عطا حالی سے کہیں زیادہ ہے۔ شاید یوں دیکھیے کہ حالی کی کاوش ایک بڑی حد تک شعوری تھی اس نے خارجی موضوعات کو غزل میں سمونے کا ایک منصوبہ تیار کیا تھا اور چونکہ موضوعات شخصیت کا جزو نہ بن سکے تھے اس لیے ان میں غزل کا مخصوص ایمائی انداز پیدا نہ ہو سکا۔ لیکن اقبال تک آتے آتے [illegible]۔ اقبال کے ہاں زندگی کے بہت سے موضوعات

اس کی اپنی ذات کی ضاعیت اور تجسس کی پیداوار تھے۔ اس لیے جب یہ غزل کے سانچے میں وجود میں آئے تو حالی کی غزل کے سپاٹ پن سے محفوظ تھے۔ البتہ جہاں کہیں اقبال کے کلام میں یہ موضوعات مقصود بالذات قرار پائے اور اقبال نے غزل کو ایک مخصوص فلسفۂ حیات اور انداز فکر کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی تو اس سے غزل کا لوچ، دھیما پن اور سرگوشی میں بات کرنے کا انداز قائم نہ رہ سکا۔ دوسری طرف جہاں اقبال نے موضوع کو غزل کے فن سے ایک جمالیاتی کیفیت عطا کی تو غزل کا ایک نیا اسلوب ابھر آیا۔ واضح ہے کہ ابتدائی دور میں بالخصوص بانگ درا میں اقبال نے غزل کی روایت سے اپنی وابستگی کو قائم رکھا تھا اور زیادہ تر غزل کے پرانے اسلوب کو استعمال کر رہا تھا لیکن بال جبریل تک آتے آتے اس کے اسلوب میں ایک انقلابی تبدیلی پیدا ہو گئی۔ یہی دراصل اقبال کی عطا ہے کہ اس نے غزل کو ایک نیا اسلوب دے دیا۔ جدید اردو غزل نے صرف موضوع کے حصے یا غزل کے امکانات کو وسیع کرنے والے اقبال کی خوشہ چینی ہی نہیں کی بلکہ اسلوب کے ضمن میں بھی اقبال ہی سے اکتساب کیا۔ اقبال کی غزل کا نیا اسلوب ان چند اشعار سے واضح ہو سکتا ہے:

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر

ستارہ کیا مری تقدیر کی خبر دے گا
وہ خود فراخئ افلاک میں ہے خوار و زبوں

ہر گہر نے صدف کو توڑ دیا — تو ہی آمادۂ ظہور نہیں
مرے جنوں نے زمانے کو خوب پہچانا — وہ پیرہن مجھے بخشا کہ پارہ پارہ نہیں
نہ تو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے — جہاں ہے تیرے لیے تو نہیں جہاں کے لیے
کلی کو دیکھ کہ ہے تشنۂ نسیم سحر — اسی میں ہے مرے دل کا تمام افسانہ

خزاں میں بھی کب آ سکتا تھا میں صیاد کی زد میں
مری غماز تھی شاخِ نشیمن کی کم اوراقی

کبھی حیرت، کبھی مستی، کبھی آہِ سحرگاہی
بدلتا ہے ہزاروں رنگ میرا دردِ مہجوری

اسلوب کے ضمن میں اقبال کی اس علامت سے انکار ممکن نہیں تاہم اقبال کے ہاں جو بلاواسطہ طریق ابھرا ہے وہ نظم یا کسی اور صنف کے لیے تو موزوں ہے مگر غزل اس کی پوری طرح متحمل نہیں ہو سکتی۔ یہ بلاواسطہ طریق ایک طرف تو تخاطب کے انداز میں ابھرا اور یہاں اقبال کی آواز گمبھیر، بجائے اپیل کے پیغام بن گئی ہے اور دوسری طرف اس نے اشیاء، مسائل اور کیفیات کو براہ راست سی کرنے کی کوشش کی۔ غزل اس براہ راست اقدام کی متحمل نہیں۔ دراصل اقبال کا ذہنی تحرک اس قدر شدید تھا کہ غزل اسے پوری طرح گرفت میں نہ لے سکتی تھی چنانچہ جب اس نے غزل کو اس کام کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی تو جگہ جگہ فنکار کا ابھار وجود صاف محسوس ہونے لگا۔

اردو غزل کے سلسلے میں اقبال کی ایک اور اہم عطا کا تعلق اس تغیر سے ہے جو عشق اور حسن کے موضوعات کے سلسلے میں اس کے ہاں ابھرا ہے۔ غزل میں عشق اور حسن کا موضوع ہمیشہ سے بہت مقبول رہا ہے۔ پہلی سطح پر تو اس نے عشق مجازی کی صورت اختیار کی ہے اور دوسری پر عشق حقیقی کی۔ موخرالذکر تجسیم سے تجرید کی طرف ایک اہم قدم ہے اور یہاں معروف محبوب کی شخصی صفات محض صنعت میں منتقل ہو گئی ہیں بلکہ اکثر و بیشتر حسن خود اپنی منزل بھی قرار پایا ہے۔ اقبال نے عشق اور حسن کے تجریدی رنگ کو اپنایا لیکن اس سلسلے میں معروف مجازی عشق اور اس کے جنسی پہلوؤں سے گریز اختیار کیا تاہم ملک کے لیے اتنی محبت کے جذبے میں سرکشی کے عنصر کا اضافہ بھی کر دیا۔ اس طور انہوں نے اپنے وجود کے تحفظ کی طرف واضح قدم اٹھائے۔ عشق کے موضوع میں اس نئے پہلو کی نمود سے اقبال کی غزل میں ایک نیا ذائقہ پیدا کیا ہے مثلاً:

بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو
یہ میری خود نگہداری مرا ساحل نہ بن جائے

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

عشق بھی ہو حجاب میں، حسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر

تو ہے محیط بیکراں، میں ہوں ذرا سی آبجو
یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

کس کی نمود کے لیے شام و سحر ہیں گرمِ سیر
شانۂ روزگار پر بارِ گراں ہے تو کہ میں

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے   خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

یہ اور اس قسم کے متعدد اشعار میں اقبال نے عشق کے موضوع کو ایک نئی کشادگی سے روشناس کیا ہے لیکن یہاں بھی جب اقبال کا فکری نظام پوری طرح جنبش میں آیا ہے اور عشق کا موضوع ایک باقاعدہ نظریۂ حیات بن کر ابھرا ہے، نیز جب اقبال نے اس سے اپنے اندازِ نظر کی تبلیغ کا کام لیا ہے تو اس کے بوجھ میں اضافہ ہوا ہے اور غزل اس بوجھ تلے کراہتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

اقبال کے بعد سے آج تک جدید اردو غزل کے دو رنگ زیادہ شوخ ہوئے ہیں اور یہ ایک عجیب بات ہے کہ ان دونوں رنگوں نے زیادہ اثرات اقبال ہی سے قبول کیے ہیں۔ ان میں سے پہلا رنگ اقبال کی غزل کے جلال و جمال کا مظہر ہے۔ غزل میں محبت مردانگی اور ایک لبیت کے بجائے تعمیریات نظر کے سامنے ابھرتی ہیں اور سماجی اور معاملہ بندی کے بجائے جذبہ اصل نمودار ہوتے ہیں۔ اسی طرح عشق کا عشق زیادہ تر جذبات واحد میں ہستی کو ضم کر دینے کی ایک کاوش ہے لیکن اقبال کے ہاں نہ صرف یہ کہ محبت کا جنسی پہلو پس منظر میں رہا بلکہ شاید پہلی بار فرد اور جذبے کے باہمی تعلقات ہی جذبے کو فوقیت کا ایک نئے دور اور انداز میں پیش کیا گیا اور جذبے نے ذات واحد میں ضم ہونے کے بجائے ایک عجیب سی داخلی توانائی کا اظہار کرتے ہوئے اپنی انفرادیت کا پورا احساس دلایا۔ جذبے کا خارجی تصادم ہونے کا یہ انداز جس میں جز نے کل کے مقابلے میں اپنے وجود کو نمایاں کیا تھا، غزل کی شخصیت کے عین مطابق تھا لیکن اقبال کے ہاں جز اور کل کے باہمی تعلق کا شعری پہلو کچھ خصوصیات سے زیادہ اجاگر ہوا جس سے غزل کے ارتقا کو مدد پہنچا۔ تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ اقبال کے ہاں جذبے کا عروج دراصل نئے ہندوستانی معاشرے میں فرد کے عروج کے متوازی تھا کہ اس دور میں انگریزی اثرات کے علاوہ نیز سیاسی اور سماجی بیداری کے باعث فرد کی انفرادیت واضح طور پر ابھر آئی تھی۔ اصولاً انفرادیت کا یہ فروغ نظم کی ترویج و اشاعت کے سلسلے میں نفع ثابت ہونا چاہیے تھا اور نظم کا فروغ اس بات کا ثبوت ہے کہ ایسا یقیناً ہوا لیکن اردو غزل کی بنیادی لچک اور ہر نئی صورت حال کو اپنے مطابق ڈھال لینے کی صلاحیت نے اس انفرادیت کے عمل کو بھی متاثر کیا چنانچہ یہاں فرد کی بیداری کا اجتماعی پہلو ابھر کر نمایاں ہو گیا۔ اقبال اس نئے طرز فکر کا سب سے بڑا نقیب تھا کہ اس کے ہاں مرد مومن اور اس کی صفات شاہین کی چیخ گنجی فرد کی نئی نرالی انفرادیت کو اجاگر کرنے کی ایک کاوش تھی چنانچہ صاف محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کی غزل میں فرد نے خود کو خاص معنوی صفات میں منسلک کر کے اور خاص زمینی معاشرے سے بھی اپنے بندھن استوار کیے اور یہی وہ مقام ہے جہاں جزو اور کل کے باہمی رابطہ کا ایک

گہری نظر بھی تھی اور یہی ذہنی بیداری اس راستے نظامِ فکر کو جنبش دینے کا موجب بنی جو اقبال کی شاعری میں نمودار ہوا۔ جدید اردو غزل کے پہلے رنگ نے اقبال کی اسی خاص روش کو تو اپنایا لیکن اس میں ابہام تیرہ بیانی بھی پیدا کر دی۔ ایک یہ کہ اس میں فلسفیانہ سطح کے بجائے عام ذہنی سطح ابھر آئی، دوسرے جدیدیت اور تجریدیت کے باعث ایک نسبتاً نرم اور دھیمی آواز نے جنم لیا جس کا ہم عصر ذہنی سطح کا تعلق ہے۔ جدید اردو غزل میں فرد کی انفرادیت نے خود کو ہزار جلووں سے ابھار کیا۔ مثال کے طور پر فرد نے اپنے غم کو عالمگیر انسانی غم سے متاثر کیا اور اس سلسلے میں غمِ دوراں اور غمِ جاناں کی دو ترکیب خاص طور پر مقبول ہوئیں۔ دراصل غم کے ان دو سانچوں کا مقابل فرد کو شخصی سطح سے اوپر اٹھا کر آفاقی سطح پر منطقی کرنے کی ایک کاوش تھا۔ پھر چونکہ اس عمل سے فرد کی اپنی خود غرضی سے بے غرضی کی طرف ایک واضح کروٹ وجود میں آئی تھی اس لیے یہ ترقی پسند شعرا کے ہاں بہت مقبول ہوا۔ ویسے یہ عجیب بات ہے کہ بہت سے ترقی پسند شعرا نے چونکہ اپنے وقت میں اقبال کو خاص طور پر تنقید کا ہدف بنایا کہ اس کا نظامِ فکر ترقی پسند شعرا کے لیے قابلِ قبول نہیں تھا تاہم جہاں تک غزل میں موضوع کی کشادگی، تغزل کے انداز اور پرانی تلمیحات کو نئے مفہوم میں استعمال کرنے کا تعلق ہے ان شعرا نے واضح طور پر اقبال ہی کی پیروی کی۔ بہرحال جدید اردو غزل میں سیاسی اور سماجی بیداری کا آغاز اقبال ہی کے رکھے ہوئے راستے سے ہوا۔ تاہم اس سفر کی اپنی طرف سے اس میں چند قابلِ قدر اضافے بھی کیے مثلاً اقبال کے ہاں زیادہ تر عرب اور فضا کی شعریت کے تحت اظہار میں آئے تھے یا پھر اقبال نے اپنی تہذیب کا مغربی تہذیب سے موازنہ کیا تھا، بہرصورت اس طریقِ فکر کی بنیاد زیادہ تر تہذیبی یا فلسفیانہ تھی لیکن ہندوستان میں ایک عظیم سیاسی اور سماجی بیداری کے تحت نیز فرد کی ذہنی وسعت کے باعث اب غزل میں انگریز کی سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کا احساس بھی ابھرا اور رہبر، رہزن، منزل وغیرہ علامات کی مدد سے شعرا نے بہت سے ترقی پسند موضوعات کو غزل میں داخل کیا۔ پھر ذہنی افق کے وسیع ہونے اور دنیا کے دوسرے ممالک سے قریب آنے نیز اشتراکی نظریے اور جمہوری نظام کے طفیل ایک آفاقی رنگ بھی پیدا ہوا اور فرد "مومن" کی تقلید میں خاص انسان کو پیش کرنے کا رجحان بھی وجود میں آیا جو یقیناً انسانی تہذیب کی بحالی کے سلسلے میں ایک اہم قدم تھا لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ جب فرد کو بیداری کی لہر سے آشنا کرنے کے لیے مردِ مومن کی ترکیب سے کام لیا جائے یا اس کے ہاں ایک آفاقی نظر پیدا کرنے کے لیے "انسان" کے تصور کو رائج کیا جائے اس کی نوعیت بہرصورت شخصی نہیں بلکہ غیر شخصی ہوگی۔ یہی غزل کا مزاج بھی ہے کہ وہ تیز یا تند گریز کرنے کے بجائے تیزی یا تجزیے کی ان خصوصیات کو

پیش کرتی ہے جس کی حیثیت آفاقی، شمالی اور عالمگیر ہوتی ہے۔ بیسویں صدی میں عالمگیر سیاسی اور سماجی میلانات کو دیکھتے ہوئے یہ خطرہ محسوس ہوتا تھا کہ شاید غزل اس صورت حال کے مطابق خود کو ڈھال نہ سکے گی۔ لیکن غزل کا مخصوص مزاج یہاں بھی اس کے کام آیا اور اس نے اپنے خاص ایمائی اور رمزیہ انداز کے تحت ایک نئی اور تازہ تخلیقی جہت کا مظاہرہ کیا۔ مثلاً

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا
تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے

صبا سے کرتے ہیں غربت نصیب ذکر وطن
تو چشم صبح میں آنسو ابھرنے لگتے ہیں

کوئی پکارو کہ اک عمر ہونے آئی ہے
فلک کو قافلۂ روز و شام ٹھہرائے

صبا نے پھر در زنداں پہ آ کے دی دستک
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

جنوں نے عشق کو دار و رسن پہنچا کے
تو لوٹ آئے تھے سر بلند کیا کرتے

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہیں
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

غم جہاں ہو، غم یار ہو کہ تیر ستم
جو آئے آئے کہ ہم دل کشادہ رکھتے ہیں

لب پر ہے تلخیٔ مے ایام ورنہ فیضؔ
ہم تلخیٔ کلام پہ مائل ذرا نہ تھے

مقام فیضؔ کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

اہل جہاں کے زیاں کی ہم کو بھی تشویش ہے لیکن کیا کیجیے
ہر راہ جو ادھر کو جاتی ہے مقتل سے گزر کر جاتی ہے

(فیضؔ)

فیضؔ کے ان اشعار میں نہ صرف غم جاناں اور غم دوراں کا باہمی ربط اجاگر ہوا ہے بلکہ سیاسی تشدد، ذہنی گھٹن اور قید و بند کے خلاف ایک احتجاج بھی سامنے آیا ہے لیکن فیضؔ نے ساری بات پرانی علامتوں کو نئے مفہوم میں استعمال کر کے قاری تک پہنچائی ہے۔ بہت کم ایسا ہوا کہ فیضؔ نے نئی علامتیں بھی وضع کی ہوں۔ اس ضمن میں فیضؔ نے اقبالؔ کے دکھائے ہوئے راستہ کو ہر دم سامنے رکھا ہے۔ اور اب ندیمؔ کے چند اشعار:-

مسافروں سے کہو رات سے شکست نہ کھائیں
میں ڈوبتا ہوں خود اپنے لہو سے جگمگا اٹھتا

ہم اگر دار پہ کھینچے بھی تو اے صاحبِ دار
اپنی تکرار و گنہ ہی کی قسم ہو جاتے

حسن اگر تجھ کو دیا ہے تو جبرِ خسروانِ دہر
کٹتے رہیں گے ہمارا سر تو رہیں گے گر کے

اے سحر آج بھی مالک مجھ کو کر دے اُٹھا
ہم سے جل جل کے ترے راستے چمکائے ہیں

غمِ جاناں غمِ دوراں کی طرف یوں آیا
جانبِ شہر چلے دخترِ دہقاں جیسے

عرش کی خلوتوں سے گھبرا کر
آدمی فرش پہ اتر کے رہا

میرا دشمن بھی مرے پیار کا حقدار بنا
تجھ سے کیا ہے کہ زمانے سے محبت ہے مجھے

پھر سے بیٹھے ہی قفس پر کہ ہے صیاد کو غم
پر شکستوں کو بھی یک رشتہ ہے پرواز کے ساتھ

میری سانسیں سنتا ہے شہپرِ جبریل کی
کیا بتاؤں کن بہشتوں کی متاع بردوش ہیں

اس قدر سچ ہے نشانوں کا تعاقب ہالہ
شعر بھی لبریز ہیں زنجیر کی جھنکار سے

(احمد ندیم قاسمی)

ان اشعار میں شاعر نے صرف سیاسی تشدد، قید و بند اور زباں بندی کے مسائل ہی کو اپنا موضوع نہیں بنایا بلکہ انسانی ارتقاء کے مختلف مراحل کو بھی مس کیا ہے اور یوں انسان کا تصور بھی پیش کر دیا ہے جو دراصل اقبال کے مردِ مومن ہی کا تازہ ترین روپ ہے۔ چونکہ ندیم کے ہاں بڑی علامات کے نئے مفہوم میں استعمال کا شعوری رجحان بھی اقبال ہی کی طرز ہے۔ لیکن ندیم ان چند شعرا میں سے ہے جو نئے دور یا جدید دور کے دوسروں کے اثرات سے الگ ہو کر اپنی انفرادیت کا شعور بہم پہنچاتے ہیں۔ مثلاً ندیم کے یہ چند اشعار دیکھئے جو اس کی غزلوں میں بکھرے پڑے ہیں۔ لیکن جو شاعر کے اپنے لہجے اور شخصیت کے غماز ہیں۔

جب بھی دیکھا ہے تجھے عالمِ نو دیکھا ہے
مرحلہ طے نہ ہوا تیری شناسائی کا

تو جو بدلا تو زمانہ ہی بدل جائے گا
گھر جو سلگا تو بھرا شہر بھی جل جائے گا

مجھ سے مر کر بھی نہ توڑا جائے گا
اس کے یہ رشتے زمیں سے غم کا

جس بھی فنکار کے شہکار ہو تم
اس نے صدیوں تمہیں سوچا ہوگا

خشک شاخوں پہ یہ سوکھے ہوئے گھونسلے کیا ہیں
زندگی ہے کہ کسی پیڑ کی ڈھلتی چھایا

ہم چھپاتے پھرے دل میں چمن
وقت پھولوں پہ پاؤں دھر کے چلا

کہیں افق ہو کہ میری دشت گردی کو — یہاں تیری دھن میں یہاں بھی کائنات چھان گیا

اُردو غزل میں سیاسی، سماجی اور آفاقی شعور کو داخل کرنے کی یہ روش ان دو شعرا تک ہی محدود نہیں بلکہ ساری جدید اُردو غزل میں سرایت کر گئی ہے۔ چند مثالیں:

کچھ تجھ کو خبر ہے ہم کیا کیا اے شورشِ دوراں بھول گئے
وہ زلفِ پریشاں بھول گئے وہ دیدۂ گریاں بھول گئے
یہ اپنی وفا کا عالم ہے اب ان کی جفا کو کیا کہیے
اک نشترِ زہر آگیں رکھ کر نزدیکِ رگِ جاں بھول گئے
(مجاز)

جنہیں ترے غمِ دوراں کو خرد کی تھی — کہ جنوں نے غمِ جاناں کے خریدے پائے
غمِ دوراں کے بیاباں میں کہیں — نہیں خوشبوئے وفا ہے اب تک
(قابل)

یہ وقت اہلِ جنوں پر ہزار بار آیا — کہ جیتے زخم لگے اور مسکرائے ہیں
وفا یہ ہے رہِ منزل سے آشنا نکلیں — یہ راہنما جو ابھی کارواں میں آئے ہیں
(احسان دانش)

کہیں بیڑیاں چھنکیں کہیں لاٹھی کہیں میں وحشتوں ہی سے نکلا — عجیب پر بھول ہیں وہ راہیں کہ جیسے عشق گزرا ہے
(مرزا اجمل علی خاں گرؔ)

کچھ اس طرح سے بہار آئی ہے کہ بجھنے لگے — جلائے لالہ و گل سے چراغِ دیدہ و دل
(حفیظ ہوشیارپوری)

ہے مبارک یہ گردشِ پیہم — صورت ہے حادثوں کا تھم جانا
پابند ہیں حیات حوادث شکار کے — آزاد ہیں نوازشِ دورِ بیکراں سے ہم
نالۂ حرفِ ایام ہے شورش بہر — نجانے کون جاوداں صدا کرتا ہے
یہ زندگی اگر ہے تو کیا موت ہے تو کیا — ہم نے ہر ایک غم کو غمِ آشنا کیا

زنجیرِ حوادث کی ہے جھنکار ہر گام — کیا جرم کیا تھا کہ گرفتار ہوئے ہیں
کچھ نہ کچھ غمِ زمانہ تو ہے — یہی سہی چلو کوئی بہانہ تو ہے

(یوسف ظفر)

یہ زیست ہر رنگ میں حسیں ہے ہر اک ادا اس کی دلنشیں ہے
اٹھے تو خوشبو گرے تو جھونکا، بڑھے تو رنگ آ پڑا تو رم ہے
یہ کائنات اک نگار خانہ ہے جس کے دیوار و در پہ عارف
کہیں ہے نقشِ وجود عریاں کہیں نمایاں خطِ عدم ہے

کھل گئی جب گرہ زمانے کی — پھیل کر قرن بن گیا ہر پل
وقت ہے تنگ و تُرش کا پیمانہ — ماورا اس سے بھی ہے آج نہ کل

(عارف عبدالمتین)

پتھر کی مورتیں نظر آتی ہیں چار سو — یارب ترے جہاں کو یہ کیا حادثہ ہوا

(جعفر طاہر)

جا رہی ہے نوائے رحیل و بانگِ جرس — سوچتے ہیں دل میں کیوں ہم بھی ساتھ ہو لیتے
آشیانوں میں سمٹنے سے نہ ٹلے گا طوفاں — ابر چھایا ہے تو پھر برق بھی لہرائے گی

(جمیل ملک)

اہلِ چمن کو جرأتِ پرواز ہی نہ تھی — پر جب کہیں جو کھولا تو دل ڈوبنے لگا

(اعجاز [illegible])

زباں پہ کس لیے یہ حرفِ ناگوار آتا — ہمارے زخم چھپا اگر بتا دیتے

(خلیل الرحمٰن اعظمی)

آئینہ دیکھنا بھی ہے احوال دیکھنا — چہرے پہ اپنے گردِ مہ و سال دیکھنا
تم جان ہو کر ہم سے جدا ہو گئے — کچھ بھی اب تیرے سوا یاد نہیں
قیدِ قفس کے بعد کرے گا قیدِ گلستاں کون گوارا
اب بھی وہی زنجیریں ہیں گو پہلی سی جھنکار نہیں

([illegible])

رہتی تھی نظر جس کی شبِ ماہ و گُل پر — گوشے میں قفس کے وہی بیٹھا ہے خموش

تم زمانے کی راہ سے آئے — ورنہ سیدھا تھا راستہ دل کا

(باقی صدیقی)

ہم کو چھپا ہوں پاسِ جبینِ آشنائی میں — لیکن دکھلا سکا کہ تمنا کہاں کی ہے

(قیوم نظر)

نہ جانے کون سی منزل کو سے چلے ہیں ہم — وہ ہمسفر جو حقیقت میں ہم سفر بھی نہیں

غمِ ذات سے مری زندگی غمِ کائنات میں ڈھل گئی

کسی جرمِ ناز میں کھو کے بھی یہ کائنات سے جدا ہے

(شکیل شفائی)

کہاں ہے گردشِ دوراں کدھر ہے سیلِ حوادث

سکوتِ مرگِ مسلسل میں ڈوبنے لگی ناؤ

ہوئے ہیں سرد ماضی کے دہکے ہوئے الاؤ

نفس کی آنچ سے فکر و سخن کے دیپ جلاؤ

(فارغ بخاری)

نہیں کچھ طیورِ فضا کے چمن کے تنہائی

یہ کچھ اسیریِ دام و قفس کی بات نہیں

(اسد ملتانی)

غمِ دوراں، غمِ جاناں، غمِ دل — چراغِ یاس ہے روشن جہاں

نظرِ ترتیب یہاں ہے ہم تک — قفس؟ وہ رہن ہے ہم تک

(شہرت بخاری)

جدید اردو غزل سے اس طرزِ فغاں کے واقعات و نمونے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ مندرجہ بالا نمونوں میں سے بعض پرانے گلشنے کی حدود میں داخل ہیں۔ بعض پرانے ہوتے مضامین اور علامات کو بار بار پیش کرتے ہیں۔ بعض میں غمِ دوراں اور بعض میں غمِ جاناں کو زیادہ اہمیت مل کر شعر نے تناظر کا سا سماں پیدا کیا ہے

لیکن کچھ ایسے بھی ہیں جن کے پس پشت خلوص اور تجربے کی ایک بھرپور کیفیت موجود ہے یہی وہ اصل زندہ رہنے والے اشعار بھی ہیں۔

غزل گو شعراء نے خارجی موضوعات کو غزل میں سمونے کا رجحان ہی اقبال سے مستعار نہیں لیا بلکہ ان موضوعات کو علامتی رنگ میں تغزل کی روش بھی اقبال ہی سے حاصل کی۔ حالی اور اس کے رفقا نے بھی خارجی موضوعات کو اہمیت دی تھی لیکن انھوں نے غزل کے مخصوص ایمائی اور رمزیہ انداز کو نظر انداز کر دیا جبکہ اقبال نے علامتوں کا عام طور سے استعمال کیا۔ مگر اقبال نے زیادہ تر اردو غزل کی رائج علامات ہی استعمال کیں۔ یہ اقبال کی قادر الکلامی تھی کہ اس نے پرانی علامات کو ان کی گھسی پٹی صورت میں نہیں برتا بلکہ انھیں نئے شعور کے اظہار کے لیے مفہوم کا ایک نیا دائرہ عطا کیا اور یوں ان کا مزاج ہی تبدیل کر دیا۔ اقبال کی اس روش کا پرتو جدید اردو غزل کے پہلے رنگ میں عام ہے مثلاً مندرجہ بالا اشعار میں پرانی علامات کو نئے مفہوم میں برتنے کا رجحان بہت واضح ہے۔ چراغ، دار و رسن، کوہکن، سحر، قفس، صیاد، خلیل، مقتل، زنجیر، صبا، گوشہ، ید مقتل، آشیاں، صلیب، راہی، منزل، سفر، لالہ و گل، کارواں، رہبر، رہزن وغیرہ الفاظ ایسے ہیں جو غزل میں صدیوں سے مستعمل رہے ہیں۔ ان میں سے بیشتر کو اول اول عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے علامتی رنگ میں استعمال کیا گیا تھا پھر جب صوفیانہ تصورات کا چلن عام ہوا تو ان میں سے بیشتر کا علامتی مفہوم از خود تبدیل ہو گیا اور ان میں تازگی سی پیدا ہو گئی۔ پھر ایک طویل مدت تک یہ الفاظ گھسے پٹے انداز میں استعمال ہوتے رہے حالی کا سارا زور بھی پرانی علامتوں کے خلاف نہیں بلکہ ان کی رنگ آمیز صنعت کے خلاف تھا۔ اقبال اور اس کے بعد جدید غزل گو شعراء نے اس سلسلے میں ایک نیا قدم اٹھایا اور پرانے الفاظ اور علامتیں نئی سماجی، ذہنی اور سیاسی ضروریات کے پیش نظر اپنی کیفیتیں آمد نے پر مجبور ہو گئیں۔ پس جدید اردو غزل کا پہلا رنگ ان علامتوں پر مشتمل ہے جو ہیں تو پرانی لیکن جن کا دائرہ بالکل نیا اور افق بھی نسبتاً کشادہ ہے۔

اردو غزل کے اس رنگ نے اقبال سے خطابت کا انداز بھی مستعار لیا۔ اقبال اس دور کی پیداوار تھا جو سیاسی اعتبار سے ہنگامہ و شورش، سرگرمی کا زمانہ تھا۔ سارا ہندوستان جنگ آزادی میں الجھا ہوا تھا اور اس لیے قدرتی طور پر عوام کو بیدار کرنے کے لیے جلسوں، جلوسوں اور تقریروں کا ایک کوہ سا پیدا کر دیا گیا تھا۔ ہندوستانی لیڈروں کا تو یہ عام طور سے جذباتی جنگ تھا اور ایک ادبی شکل میں سے عوام کو مخاطب کرنے کے باعث خطیبانہ انداز اختیار کر گیا تھا۔ چونکہ ادب اپنے زمانے سے گہرے طور پر اثرات قبول کرتا ہے اس لیے اگر

اس ضمن میں ظفر علی خاں، جوش اور اقبال ایسے ادیب و شاعر پیدا ہوئے جن کی آواز گھمبیر، جس کا آہنگ بلند اور خطیبانہ ہے تو یہ کوئی عجیب بات نہ تھی۔ ان میں سے اقبال کے ہاں خطابت کا انداز خارجی تحریکات کے علاوہ اس کی اپنی شخصیت کے باعث بھی تھا۔ اقبال نے جب اس داخلی اضطرابی تحریک کے تحت غزل لکھی تو قدرتی طور پر خطابت کا انداز غزل میں بھی در آیا اور جہاں جہاں غزل کے کلاسیکی انداز سے الگ ہے، شعر کہا اس کی جو بنیت میں تمام تر ہی جدید شدہ غزل سے اقبال کے اس خطابی آہنگ ہے گو نہ پہنچا تاہم اس نے خطابت کے اس انداز سے اثرات یقیناً قبول کیے۔ یہ الگ بات ہے کہ اب فراق غالب فرش پر بیٹھا ہوا کوئی نوجوان نہیں بلکہ اکثر و بیشتر خود شاعر کا ہم زاد ہے۔

جدید اردو غزل کے اس پہلے رنگ پر اقبال کے بلاواسطہ اثرات کی نشاندہی کچھ ایسی مشکل نہیں تھی تاہم اردو غزل کے دوسرے اور جدید تر رنگ پر ان کے اثرات کی نوعیت ایک نہایت بالواسطہ ہے۔ مثال کے طور پر اقبال نے خود کو صرف آسمان تک محدود نہیں رکھا تھا بلکہ زمین سے بھی اپنا رشتہ استوار کیا تھا۔ آدمی کے ساتھ ساتھ پیدا ہوئے ایک میلان بھی دراصل اقبال کا بنیادی میلان تھا اور اس کے نتیجے میں فرد کی انفرادیت کو بھی ابھرنے کا موقع ملا تھا۔ تاہم آسمان سے زمین پر اترنے، جسے اقبال نے زوال آدم خاکی کا نام دیا ہے، کے باعث قریبی اشیاء اور مظاہر کو لفظ کی گرفت میں لینے کا رجحان بھی یقیناً متحرک ہوا اور اس نے جدید اردو غزل پر واضح اثرات مرتب کیے۔ دھرتی سے وابستہ ہونے کی اس تحریک میں مغرب کی مادہ پرستی کے علاوہ اس قومی احساس کا بھی ہاتھ تھا جو ایک طویل جنگ آزادی کے باعث پیدا ہو گیا تھا۔ پھر سائنس نے بھی ایک ایسے نئے دور کو سامنے لانے کا اہتمام کیا تھا جس کا طرۂ امتیاز نئی اشیاء، نئی آوازیں اور نئے مظاہر تھے۔ ان تمام باتوں نے فرد کو اس مقام سے حرکت کرنے پر مجبور کیا جہاں وہ صدیوں سے کھڑا تھا اور جب اس نے یکایک خود کو ایک نئی اور اجنبی فضا میں پایا تو اسے محسوس ہوا کہ نہ صرف چند نئے تجربات کا اظہار کرنے کے لیے نئے زاویے نئے ڈھنگ کے ساتھ اور نئی مناسبت کرنا ہے بلکہ اس تصادم کے دوران میں حاصل کیے گئے تجربات کو بھی نئی لفظیات کی زبان میں بیان کرنا ہے۔ پس جدید غزل میں ارضی اشیا سے رشتہ استوار کرنے اور اپنی قریبی فضا سے نئی علامات وضع کرنے کا یہ میلان اقبال سے بلاواسطہ طور پر تو مستفید نہ تھا تاہم اس کی تعمیر میں اقبال کے اثرات نے بالواسطہ طور پر ضرور حصہ لیا۔

غزل کے جدید تر رنگ میں دھرتی سے وابستہ ہونے کی تحریک اس بات سے توانا ہوئی ہے کہ اب

شاعروں نے خود کو صرف باصرہ تک محدود نہیں رکھا بلکہ سامعہ، لامسہ اور شامہ کی مدد سے بھی خارجی اشیا تک رسائی حاصل کی ہے۔ غزل میں بالعموم باصرہ کا تحرک وجود میں آیا ہے اور تمام اہم غزل گو شعرا کے ہاں آنکھوں کی مدد سے حقیقت کے ادراک کا رجحان ابھرا ہے اور جہاں کہیں دوسری حسیات کو متحرک ہونے کا موقع ملا ہے، ان کا بوجھل پن قاری کو عام طور سے محسوس ہوا ہے۔ شاعر غزل میں جسم کو موضوع بنانے اور لمس، شامہ اور سامعہ کو بروئے کار لانے کے میلان نے اکثر و بیشتر سپاٹ پن کی شاعری پیدا کی ہے اور اس میلان میں غزل کا شعر پابہ گل ہونے کے ساتھ ساتھ [illegible] بھی [illegible] ہے۔ جدید اردو غزل نے جب دھرتی کے ساتھ رشتہ جوڑا تو یہ خطرہ موجود تھا کہ کہیں یہ بھی جسم پرستی کا ابتذال اور سپاٹ پن کے جالوں میں نہ الجھ جائے۔ لیکن نئے زمانے کے بے پناہ تحرک نے شعر کے ہاں جس ذہنی اور احساسی [illegible] کو جنم دیا ہے اس کے نتیجے میں جسم کی بوجھل اور دم روکنے والی صفات شگفتہ اور لطیف کیفیات میں منتقل ہوئی ہیں۔ اس عمل کو جسم کے روحانی ارتقا کا بھی نام دیا جا سکتا ہے۔ غزل کا یہ رجحان ابتداً حسرت اور [illegible] اور واضح طور پر فراق سے شروع ہوا۔ فراق کی غزل کا بنیادی عنصر یہی دھرتی اور اس کے لوازم سے استوار کرنے کا میلان ہے۔ غالباً اس کی اہم ترین وجہ فراق کی دھرتی پوجا کی وہ روش ہے جو مسلمانوں کی بہ نسبت ہندوؤں کے ہاں زیادہ توانا رہی ہے۔ بہرحال وجہ چاہے کچھ بھی کیوں نہ ہو، یہ حقیقت ہے کہ فراق نے نہ صرف قریبی اشیا اور دیسی الفاظ کو اہمیت بخشی ہے بلکہ محبت میں جسم کے ارضی پہلوؤں کو بھی نہایت خوبصورتی سے پیش کیا ہے لیکن چونکہ فراق غزل کے اصل مزاج کا ایک حد تک پابند رہا ہے اس لیے اس کے ہاں جسم اور اس کے لوازم یعنی نرمی، بو، آواز، قوس اور دھنک وغیرہ یہ سب ایک لطیف اور ارفع صورت میں ڈھل کر دھرتی سے اوپر اٹھتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ فی الواقعہ ہندوستانی [illegible] میں عورت کی پرستش اور فراق کی غزل میں عورت کے جسم کا بیان ایک دوسرے کے قائل ہیں کہ دونوں میں جسم ارفع روحانی کیفیات سے معمور ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ غزل میں فراق کی روایت [illegible] اور خیال انگیز ہے تاہم یہ میلان فراق تک محدود نہیں رہا بلکہ جدید اردو غزل میں عام طور سے سرایت کر گیا ہے اور قیاس غالب ہے کہ یہ اپنے زمانے کے ارضی میلان اور روحانی تحرک دونوں کے ایک وقت موجود سے بھی متاثر ہوا ہے۔ چند شعر ہیں:-

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

گھر دیتا ہے کیا کیا یہ جہاں [illegible]
لہروں سے رنگینیٔ تن کھیل رہی ہے

یہ شاخ ہی نزاکت ہے [illegible] نہیں لچک کر بھی
کچھ [illegible] ترے رنگ میں [illegible]

قبائے تنگ سے جیسے جھڑ سے نور سا ہی | بدن کی تا بہ قدم اک دبی سی آگ ہے تو
سری نرم گلابیت ایک ایک ادا میں | ستاروں کی بھیجے پھر گنگناہٹ
وہ رنگ رنگ میں زیر و بم ہے لہو کا | کہ ستیاں کنگنوں کی ہے تلملاہٹ

(فراق گورکھپوری)

میں سوتے سوتے کئی بار چونک چونک اٹھا | تمام رات ترے پہلوؤں سے آنچ آئی
ہر ادا آب رواں کی لہر ہے | جسم ہے یا چاندنی کا شہر ہے
تجھ کو ہر پہلو میں عریاں سوچتے | چاندنی رات نے دیکھا ہو گا

(ناصر کاظمی)

یوں اندھیرے میں نور تیر گیا | جس طرح تیرا جسم لہرائے

(جمیل ملک)

ہر سو ترے وجود کی خوشبو تھی خیمہ زن | وہ دن کہ اپنا گھر بھی ترا گھر لگا مجھے
کیسی گھٹن ہوئی تھی کرن آب و رنگ کی | کیا عکس پڑ رہا تھا چمکدار شعلوں میں

(ظفر اقبال)

شعلہ لپک گیا کہ تو خواب سا جبیں | یہ تیرا جسم ہے پیارے کہ روشنی کا ستون
جسم کے روپ میں رقصاں ہوئی شعلے کی لپک
آنچ آتی ہے مری بھیگی ہوئی پلکوں تک

(شہزاد احمد)

ان اشعار میں جسم ارضی لبادے کو اتار کر رنگ، شعلے اور خوشبو میں منتقل ہوا ہے۔ محبت کو جو کرنے اور جسم کی رفعت کو منظر عام پر لانے کا یہ انداز خاص ہماری معاشرت میں روح کے تصور کو شامل کرنے کے مترادف ہے۔ خود یہی زندگی اور اس کے ارضی پہلوؤں کو غزل میں سمونے، تیز مادہ اور روح میں ایک نئی سطح پر مفاہمت تلاش کرنے کے لیے مقبول عام طریق تو یہی تھا جسے اقبال اور اس کے فوراً بعد آنے والے شعراء نے اختیار کیا یعنی پرانی علامتوں کو نئے مفہوم میں استعمال کرنے کا، لیکن بیسویں صدی سے نئے متوسط اور نئی آرزوؤں کی مدد سے مفہوں کی علامتیت کو اس طور متاثر کیا کہ اب بہت سی ایسی قدریں یا اشیاء بھی ان جنسیات کی دسترس میں آ گئے

تھیں جو پہلے اس سے گریزاں تھیں مثلاً اُردو غزل میں چراغ، قفس، دار، بلبل، عشق، صلیب، گل وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو علامتی انداز میں مستعمل رہے ہیں لیکن خود یہ اشیا آج کی زندگی میں اس بنیادی اہمیت سے محروم ہو چکی ہیں جو پرانے معاشرے میں انہیں حاصل تھی۔ یہ تمام چیزیں ایران کے قدیم معاشرے سے ہی مستعار تھیں۔ موجودہ دور میں جب غزل گو شاعروں نے جمالیات کے انگریزی رویے کے باعث اپنی دھرتی کو بغور دیکھا تو بہت سی قریبی اشیا اور مظاہر نئے علائم میں ڈھل کر غزل کا جزو بدن بننے لگے۔ مثلاً جدید تر غزل میں پیڑ، جنگل، پتھر، ریت، گھر، شہر، پتے، شاخیں، دھوپ، سورج، دھواں، زمین، آندھی، سانپ، کھڑکی، دیوار، منڈیر، گلی، کبوتر، ڈھول، رات، اجنبی اور جنگل دوسرے الفاظ اپنے تازہ علامتی رنگوں میں ابھر آئے۔ ان لفظوں کی اہمیت اس بات میں ہے کہ یہ اپنے ماحول کے عکاس ہیں اور زمین کی باس اور رنگ کو قاری تک پہنچاتے ہیں۔ زمین جو ہر سال کے بیشتر حصہ میں تیز سورج چلچلاتا ہے۔ آندھیاں آتی ہیں۔ دھواں اور غبار چھا جاتا ہے اور پھر اچانک ساون کی برکھا برسنے پر ہر رنگ اُنڈیل دیتی ہے۔ جہاں شہر، گھروں، کھڑکیوں، منڈیروں، کواڑوں اور گلیوں کی ایک گڈمڈ سی تصویر کو پیش کرتے ہیں اور جہاں جنگل اپنے پیڑوں، پتوں، شاخوں، سانپوں اور سایوں سے ہر گزرنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ یہ ماحول ایرانی نہیں اور سطح مرتفع کا ماحول نہیں بلکہ جنگلوں، شہروں، دیہاتوں اور کھیتوں کا ماحول ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر علامتیں اسی ماحول سے اخذ کی جائیں تو ان میں شاعر اپنی ذات کا اظہار نسبتاً آسانی سے کر سکے گا۔ اُردو غزل میں غالباً یہ پہلا موقعہ ہے کہ شعرا کی ایک پوری جماعت نے اپنے احساسات کو ارد گرد کی اشیا، مظاہر اور علائم کی زبان میں پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ دراں حالیکہ انہوں نے پرانے علائم سے بھی اپنا رشتہ قائم رکھا ہے۔ جدید اُردو غزل کے فروغ کا اصل باعث یہی ہے۔ چند مثالیں:۔

جو جنگل پر برسے، سبز جبروت کا، ہر سایہ، رنگین دھوکا
میں اک مست ہوا کا جھونکا دروازے جو اک چمکا

بے برگ شجر، گھروں کی طرف پھیلا گئیں بجھتے ہاتھ
پھولوں سے بھری ڈھلوان پہ سو گئے پات کریں بسرام

اک لہر اٹھی اور ڈوب گئے ہونٹوں کے کنول آنکھوں کے دیئے
اک گونجتی آندھی وقت کی بازی جیت گئی رُت بیت گئی

(مجید امجد)

دل کے بطن میں دبا جاتا ہوں
زلزلے کیا مرے اندر آئے

جنگل کے سناٹے سے کچھ نسبت تو ہے
شہر کے ہنگامے میں ہوتا کون اکیلا

یہ دوپہر یہ جھلستی ہوئی سڑک باقی
ہر ایک شخص جھلستا ہوا نظر آیا

(باقی صدیقی)

کس طرح گزرے گا فرصت بستی کا دن
جم گیا دیوار بن کر سایۂ دیوار بھی

دھوپ تیز تھی تمام دوپہر
کوئی آندھی افق سے آ رہی ہے

فاختہ چپ ہے بڑی دیر سے کیوں
سرو کی شاخ ہلا کر دیکھو

گھڑیاں سو گئیں چلتے چلتے
کوئی پتھر ہی گرا کر دیکھو

دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

(ناصر کاظمی)

دل کی باتوں میں آ کے پچھتائے
سانپ پر پاؤں آ گیا جیسے

اڑانے لگی دھوپ پھولوں کے رنگ
چمن میں صبا چیختی رہ گئی

مہکتی ہوئی پاس آئی ہے چپکے مرجھائے کا رنگ
دو جہاں کی قدریں میرے پیار کی اک بات میں

یہ انتظار کی گھڑی یہ چاندنی کی چبھن
تمام رات جگے ہیں تو کیا ہوا ہو گا

گیا اسے تیز ہوا کا کوئی اندازہ نہیں
جس نے دیوار پہ رکھی ہے اپنی چلمن

فضا کی دھوپ سے جلو میں آئی خوشبو
میں بگڑ کے چھوڑا ہوا صبح تھا جانے جا

(شہزاد احمد)

پھر جاگے گی بچھے خوابوں کے دل میں
سونی گلیاں، سوچیں، سناٹے، سی سڑک

اس گھر کی آواز بھی تھی سانس کا سایہ بھی تھا
جسم کے جنگل سے ہی گزرا اندھیرا بھی تھا

دھوپ کے لب سے بھی گرمیوں کا سوچ ہے
گزری تھی دھوپ، دو جھکتی زمین، ہوا سا کی

جس دل کو آج تک کہہ رہے ہیں لوگ
آسیب آرزو اسی اجڑے مکان میں تھا

پکی سڑکوں والے شہر میں کس سے ملتے جاتے ہیں
پھسلے ہیں پاؤں پڑے تو پتا چلتا ہے کو ہوا

کاغذ کے پھول سر پہ سجا کر چلی حیات
نکلی برون شہر تو بارش نے آ لیا

ایک جھونکے سے لرز جاتی ہے بنیاد مری
کون سی شاخ پہ تو نے کیا تعمیر مجھے

آج میں منزل نہیں بلکہ راہ کا پھیلاؤ ہوں
آج ہے میرا سفر اندر سے باہر کی طرف

یہ دل بُرا سہی، سرِ بازار تو نہ کہہ
آخر تو اس مکاں میں کچھ دن رہا بھی ہے

(ظفر اقبال)

دھوپ کی لہر ہے تو سایۂ دیوار ہیں ہم
آج بھی ایک تعلق ہے ترے ساتھ ہمیں

مشعلِ غم نہ بجھاؤ کہ شکیب اس کے بغیر
راستہ گھر کا بھلا دیتی ہیں اکثر یادیں

وہاں کی روشنیوں نے بھی ظلم ڈھائے بہت
میں اس گلی میں اکیلا تھا اور سائے بہت

تیز آندھیوں میں اڑتے پروبال کی طرح
ہر شے گزشتنی ہے مہ و سال کی طرح

اب تک مری زمیں سے رشتہ ہے استوار
رہیو تم جوں سبزۂ پامال کی طرح

سوچو تو سلوٹوں سے بھری ہے تمام روح
دیکھو تو اک شکن بھی نہیں ہے لباس میں

(شکیب جلالی)

خوشبو کی دیوار کے پیچھے کیسے کیسے رنگ جمے ہیں
جب تک دن کا سورج آئے اس کا کھوج لگاتے رہنا

شام ہے گہری، تیز ہوا ہے، سر پہ کھڑی ہے رات
رستہ گئے مسافر کا اب دیا جلا کر دیکھ

تیز تھی اتنی کہ سارا شہر خالی کر گئی
دیر تک بیٹھا رہا میں اس ہوا کے سامنے

چار سُو باجیں پلوں کی پائلیں
اس طرح نقارۂ عالم بجے۔

(منیر نیازی)

جدید اردو غزل سے یہ چند مثالیں ایک نئے لہجے کی نشان دہی کرتی ہیں ان سے صاف پتہ چلتا ہے کہ آج کا غزل گو شاعر پامال تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں سے مطمئن نہیں۔ نئے زمانے کی برق رفتاری نے خود اس کی ذات کے اندر ایک ہیجان سا پیدا کر کے اسے نئی قدروں کی تلاش پر اکسایا ہے اب وہ روایت کی سیدھی پامال شاہراہ پر چلنا محض اس لیے پسند نہیں کرتا کہ زمانے کا نیا روپ، زبان و بیان کے قدرے مختلف سانچوں کا طالب ہے یہ سانچے وہ الفاظ، علامات اور حسی تصورات ہیں جو فرد نے خود اپنے ماحول سے اخذ کیے ہیں اور چونکہ ان کا نہایت گہرا تعلق ارد گرد کی دھرتی سے ہے اس لیے غزل لازمی طور پر شاعر کی اپنی جنم بھومی سے قریب آگئی ہے۔ غزل کا یہ نیا روپ ایک حد تک جدید اردو نظم کے لہجے سے بھی متاثر ہوا ہے۔ [illegible]

اشیاء کے وسیلے سے اندر کی دنیا کی طرف آتی ہے۔ اردو نظم میں یہ روایت پہلے سے موجود تھی۔ تاہم جدید دور میں تو اس نے خاص طور پر وسعت میں اترنے سے قبل ارد گرد کی اشیا سے اپنا رشتہ قائم کیا ہے۔ اردو غزل کے جدید ترین دور سے ذرا پہلے اردو نظم کو جو فروغ حاصل ہوا تھا، اس لیے یہ چیز اغلب نہیں کہ قریبی اشیا سے رشتہ استوار کرنے کے ضمن میں اردو غزل نے اردو نظم سے بھی ایک حد تک اثرات قبول کیے ہوں۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ روایت سے ہٹ کر بھی تصورات اور اشیا جو نظم میں ابھری تھیں، غزل نے بھی انھیں اپنایا لیکن غزل سے مس ہوتے ہی یہ اشیا اور مظاہر اپنی مادی مخصوص اور اصل حقیقت میں باقی نہ رہے بلکہ غزل کے ایمائی اور رمزیہ انداز میں ڈھل گئے۔ مثال کے طور پر مندرجہ بالا اشعار میں دھوپ، پیڑ، جنگل، مکان، سانپ اور دان ایسے روز مرہ الفاظ نے واضح طور پر اپنی عام اور مادی حیثیت کو ترک کر کے ایک علامتی رنگ اختیار کیا ہے جو غزل کے مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

جدید اردو غزل کا فروغ اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ غزل میں زمانے کی ہر نئی کروٹ کو اپنے خاص لہجے میں بیان کرنے کی پوری صلاحیت ہے اور وہ اپنے رمزیہ اور ایمائی انداز کی مدد سے سامنے کی چیز کو بھی اجتماعی تجربے کے اظہار کے لیے استعمال کرنے پر قادر ہے۔ البتہ غزل کے مزاج سے عدم واقفیت کے باعث بعض جدید شعرا نے غزل اور نظم کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھا۔ نتیجۃً غزل کے بہت سے ایسے اشعار بھی لکھے گئے ہیں جن میں وہ [illegible] نہیں ہے جو غزل کے شعر کے لیے نہایت ضروری ہے اور جس کے بغیر شعر میں نشے کی سی کیفیت کا پیدا ہونا محال ہے۔ یہ سقم آج کے بعض نوجوان غزل گو شعرا کے ہاں بھی موجود ہے۔

اُردو نظم

گیت کل کے بطن میں جزو کے ابتدائی تحرک کا مظہر ہے اور غزل جزو اور کل کے عارضی فراق کی نشان دہی کرتی ہے لیکن نظم جزو کی اس حیثیت سے متعلق ہے جب وہ نشوونما پا کر خود ایک کل میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ گیت بطن مادر میں زندگی کی ابتدائی تجلی سے مماثل ہے یہ انسانی زندگی کے اس دور کی پیداوار ہے جب بچہ ابھی ماں سے جدا نہیں ہوا لیکن اس نے اس کی طبیعت میں ایک انقلاب ضرور پیدا کر دیا ہے چنانچہ اسے شعور کی پہلی کرن کا نام دینے میں بھی کوئی حرج نہیں۔ دوسری طرف غزل بچے کے بطن مادر سے الگ ہو جانے کے عمل سے مشابہ ہے۔ مگر فراق کی یہ صورت ایک عارضی جہت سے متصف نہیں کیونکہ دوسرے ہی لمحے بچہ شیر مادر کے حصول کے لیے دوبارہ ماں سے چمٹ جاتا ہے۔ تاہم جست بعینہٖ کا یہ عمل غزل کو بھی ایک عارضی جست کا وصف تفویض کرتا ہے۔ غزل انفرادیت کے ضمن میں پہلے اہم قدم کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے لیکن بچہ ہمیشہ تو بچہ نہیں رہتا۔ ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب وہ خود ایک الگ شخصیت میں ڈھل جاتا ہے۔ نظم بچے کی زندگی کے اس دور کے مماثل ہے جب وہ سن بلوغ کو پہنچ کر خود ایک علیحدہ کل میں تبدیل ہو جاتا ہے چنانچہ اگر نظم کو انسانی زندگی میں انفرادیت کے ظہور یا اظہار کی ایک صورت قرار دیں تو اس کے ارتقا کا ایک اہم پہلو بالکل آئینہ ہو جائے گا۔

دراصل گیت، غزل اور نظم تخلیقی ذات کے تین مختلف مراحل ہیں اور انسانی شخصیت کے تدریجی ارتقا کے عکاس۔ تاہم ان کا ایک تاریخی اور تہذیبی پس منظر بھی ہے اس پس منظر کے دو نمایاں مراحل ہیں پہلا وہ جب فرد کی انفرادیت صفر کے برابر تھی اور وہ شہد کی مکھی کی طرح شہد کے چھتے سے پوری طرح منسلک تھا اس دور میں فرد

کے احساسِ بقا کا مظہر اس دور گروہ تھا جس میں فرد سماج سے منسلک تھا اور اس لیے وہ اپنی زندگی اور موت کو گروہ کی
زندگی اور موت سے کسی طور الگ قرار دینے پر مجبور تھا۔ دوسرا مرحلہ وہ تھا جب انسانی زندگی میں ہمزاد[۱] کا تصور
وجود میں آیا۔ یہ گویا شعورِ ذات کی ابتدا تھی۔ دفعتاً فرد کی انفرادیت سطح پر آگئی اور فنا کے احساس نے اسے ایک ایسے
ہمزاد کی تخلیق پر مجبور کیا جو جسم کی موت کے بعد بھی زندہ رہتا تھا۔ یہیں سے روح کا تصور ابھرا اور جسم و روح کی ثنویت
واضح طور پر ابھر آئی۔ بہرحال پہلا مرحلہ کُل کی سالمیت کا وہ دور تھا جس میں حرکت کا فقدان تھا اور اسے آسانی سے اس بیضہ
سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جس نے ابھی تخلیق کے منصب کو قبول نہیں کیا بلکہ اپنی اکائی یا ایکتا میں پوری طرح گم
ہے لیکن دوسرا مرحلہ تخلیق اور اس کے نتیجے میں تقسیم کا مرحلہ ہے اور روح — جسم کی ثنویت کو وجود میں لاتا ہے
انسانی تاریخ کے اس دوسرے مرحلے کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اوّل وہ دور جس میں روح کا تصور
ہمزاد کی تخلیق تک محدود تھا۔ اس میں فرد اپنے ماضی کے ساتھ پوری طرح وابستہ تھا اور اس کا یہ عقیدہ تھا کہ مرے
ہوؤں کی ارواح ہر وقت اس کی زندگی میں شریک رہتی ہیں۔ دوم وہ جس میں فرد نے ماضی کے بجائے مستقبل
کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھا اور اس کے ہاں یہ عقیدہ راسخ ہو گیا کہ انسان کی روح انفرادیت کی حامل اور سدا زندہ
رہنے والی چیز ہے۔ یہ دور آگے کی طرف جست بھرنے کا دور تھا اور اس میں انسان نے گویا آئندہ زندگی سے
رابطہ استوار کر لیا۔ جسمانی سطح پر انسانی نسل کو جاری رکھنے کی کاوش بھی اسی کے تحت آتی ہے کیونکہ فرد آئندہ
نسلوں سے منسلک ہو جاتا ہے۔ سوم وہ جس میں فرد نے اپنے ماضی سے بھی رشتہ توڑ لیا اور مستقبل سے بھی اور
جو کائنات میں اپنی انفرادیت کے بل بوتے پر تنہا ہو کر آوارہ خلاؤں کے قلب میں معلق ہو گیا۔ اس دور میں اس
کے احساسِ بقا کا مظہر ذات کی گہرائیوں میں اترنے کا وہ عمل ہے جسے صوفی کا نام دیا جاتا ہے تاہم ذات میں
اترنے کا یہ عمل ایک طویل آوارہ خرامی کے بعد وحدت وجود میں آتا ہے۔ اس کا کچھ ذکر آگے بھی آئے گا۔ گیت
غزل اور نظم انسانی زندگی کے اسی دوسرے مرحلے سے متعلق ہیں جس میں روح اور جسم کی ثنویت وجود میں آتی ہے
اور اسی لیے یہ تینوں ثنویت کے مختلف مدارج (اوّل، دوم، سوم) ہی کو پیش کرتے ہیں۔ گیت میں فرد کُل کے اندر
جذب ہو گیا رہتا ہے اور یہ ہمزاد کے وجود میں آنے کی ایک صورت ہے۔ غزل جست کی وہ صورت ہے
جس کے تحت فرد مستقبل سے رشتہ استوار کرنے کی سعی کرتا ہے۔ نظم فرد کے دورِ انفرادیت کے مماثل ہے

---

[۱] Spiritual Double

کہ یہ خود بھی زندگی کی وسعتوں میں اپنی گم شدہ تازگی، جوانی، دلکشی اور موت سے دوچار ہوتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو شعر کی ان تینوں اصناف نے انسان کی تاریخ کے تدریجی ارتقاء ہی کو پیش کیا ہے۔

گیت اور غزل کی طرح نظم بھی روح اور جسم کی ثنویت کو پیش کرتی ہے لیکن اس کا انداز نسبتاً کشادہ ہے بظاہر یوں محسوس ہوتا ہے جیسے فرد کے ایک 'کُل' میں تبدیل ہونے کے بعد ثنویت کی وہ صورت ختم ہو جاتی ہے جو غزل میں ماں اور بچے کے فراق پر نمایاں ہوتی تھی لیکن دراصل ثنویت محض اپنا حلیہ تبدیل کرتی ہے اس طور کہ نظم میں وہ ابتدا ہی سے مختلف قوتوں کی آویزش کے روپ میں ظاہر ہو جاتی ہے۔ ماں اور بچے کی تمثیل کو ملحوظ رکھیں تو بھی اس آویزش کے شواہد عام طور سے دیکھنے کو ملیں گے گیت میں بچہ ماں کے بطن میں تھا، غزل میں بچہ، ماں کی آنکھ کا تارا ہوتے ہوئے تھا لیکن نظم میں ماں، بچے کے اندر چھپی ہوئی ہے۔ آفتاب، ماں، مقدس واحد عنصر پر فرد کے اجتماعی لاشعور کا منصب قبول کر لیتا ہے۔ تینوں صورتوں میں ماں بچے کا رابطہ باہم قائم رہتا ہے لیکن نظم میں فرد کی انفرادیت کا ابتدائی شعور اس قدر شدید ہوتا ہے کہ ماں نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ لیکن جیسے ہی سورج کا زور ٹوٹتا ہے تو ماں کی دنیا از سر نو بیدار ہو جاتی ہے۔ دراصل نظم میں فرد کی انفرادیت کا آغاز سورج کے برآمد ہونے کے عمل سے ہے۔ اس ابتدائی دور میں سورج ایک اولوالعزم توانائی اور حدت کا مظاہرہ کرتا ہے لیکن نصف النہار پر پہنچنے کے بعد جب وہ رو بہ زوال ہونے لگتا ہے تو رات کی دنیا برانگیختہ ہو جاتی ہے اور آخر ایک لمحہ ایسا بھی آتا ہے کہ رات سورج کو نگل جاتی ہے۔ رات، ماں، بلکہ ظلمی مادرے مشابہ ہے اور اپنے اس روپ میں کالی کے نام سے موسوم ہے۔ فرد جب اپنی انفرادیت کا اعلان کرتا ہے تو دراصل ماں سے اپنے تصادم اور کشمکش کا آغاز بھی کرتا ہے اس سلسلے میں فتح و شکست کی ساری داستان بے معنی ہے کہ ہر شکست کے عمل میں فتح کی نوید بھی پوشیدہ ہوتی ہے۔ سورج رات کی آغوش میں دم توڑتا ہے لیکن رات ہی سے ایک نئی قوت انگڑائی لے کر اگلی صبح ایک نئی آب و تاب کے ساتھ برآمد ہوتا ہے۔ مرد اور عورت کا جنسی وصال دراصل مرد کے لیے جیتا جاگتا ترک ہے مگر اپنے اس عمل سے وہ زندگی کے تسلسل میں ایک نئی کڑی کا اضافہ بھی کر دیتا ہے۔ اسی طرح فرد خود بھی زندگی کی طرف اپنی پیش قدمی کے باعث جب اپنے قوٰی کو صرف کر دیتا ہے تو اجتماعی لاشعور میں خود کو گم کر ایک نئی

Devouring Mother ۱؎

قوت حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے، یا اجتماعی لاشعور اس کا مثبت روپ ہے۔ دوسرے لفظوں میں نظم کا فرد اس سے متصادم بھی ہے اور اس سے قوت اور توانائی بھی حاصل کرتا ہے اور اس لیے نظم کا سارا عمل آوارہ خرامی اور خود آگہی کے مراحل کو منظرِ عام پر لا کر شعوریت کے رنگ کو شوخ تر کرنے کا موجب بنتا ہے۔

غزل میں فرد کا تحرک ایک عارضی حیثیت کا حامل تھا۔ انفرادیت کی لَو کے تحت فرد نے باہر کی طرف جست تو بھری تھی لیکن وہ اپنے بے کراں نیاز انہ تراشنے سے معذور تھا، اسی لیے وہ ہر قدم کے بعد پلٹ کر محل کا ہو جاتا تھا لیکن نظم ایک کل شخصیت کے انفرادی سفر کا آغاز کرتی ہے۔ نظم کی یہ آوارہ خرامی تاریخی اور تہذیبی اعتبار سے بھی دلچسپ ہے۔ جنگل کا معاشرہ دراصل مادری نظام کی ایک صورت تھا اور اس میں فرد کلی طور پر کل کے تابع تھا، پھر اس کے ہاں شعورِ ذات کی روشنی نمودار ہوئی اور اس نے خود میں جنگل سے باہر نکلنے کی خواہش کو کروٹیں لیتے ہوئے محسوس کیا اگرچہ پھر اس نے پہلا قدم اٹھایا اور جنگل سے لطف بھر کے لیے باہر آ کر اس کشادہ میدان پر ایک نظر ڈالی جو دور دور تک پھیلا ہوا تھا (غزل) اس کے بعد اس نے جنگل کو الوداع کہہ کر آوارہ خرامی کا مسلک اختیار کیا اور روشنی اور تاریکی کی آویزش سے پوری طرح آگاہ ہو گیا (نظم)۔ لیکن اس کائنات میں کوئی لکیر بھی سیدھی لکیر نہیں اور اس لیے جب لکیر خلا میں پیدا ہو جائے تو وہ اپنی ابتدا کی طرف ضرور مراجعت کرتی ہے۔ یہی کچھ انسانی زندگی میں بھی ہوا کہ انسان نے جنگل یا زمین سے منقطع ہو کر ایک طویل سفر کیا اور پھر ایک چکر سا لگا کر دوبارہ جنگل یا زمین کی طرف آ گیا۔ مستقل واپسی کا یہ تصور انسانی زندگی میں عام طور سے ملتا ہے۔ گیت، غزل اور نظم کی ساری داستان انسانی شعور کی نمو، انفرادیت کے آغاز اور آوارہ خرامی اور جس میں واپسی کی خواہش بھی شامل ہے، ہی کی داستان ہے اور ان اصناف کو پرکھنے کا یہی ایک زاویہ نگاہ بھی ہے۔

لیکن اگر نظم کا تصادم نظم میں پہنچ کر دن اور رات، شعور اور لاشعور کی آویزش منظرِ عام پر آتی ہے۔ جدید نفسیات نے اس آویزش کو کئی ایک طریقوں سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے مثلاً فرائڈ نے جبلتِ حیات اور جبلتِ مرگ میں فرق قائم کرتے ہوئے کہا ہے کہ جبلتِ حیات باہر کی طرف نکلنے کا نام ہے جبکہ جبلتِ مرگ

لہ مرنے کے اس عمل کی حتمی منزل وہی ہوتی ہے جہاں سے انسان نے اپنے سفر کا آغاز کیا تھا۔

Freud-Beyond the Pleasure Principle P.58 ۲ہ

انسان کو موت سے قریب تر کر دیتی ہے جبلتِ حیات کو فرائیڈ نے ایروس کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ اس کا کام ربط اور مفاہمت پیدا کرنا اور اشیا کی طرف قدم بڑھانا ہے جب کہ جبلتِ مرگ، موت، الجھاؤ، تباہی یا فنا کی طرف مراجعت کی ایک صورت ہے۔ اسی طرح یونگ نے ساکن کی دو حالتوں کا ذکر کیا ہے۔ ایک وہ جس کے تحت انسان غیر ارادی حالت سے واپس ہو کر حقیقت کی دنیا کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ دوسری وہ جس کے تحت وہ حقائق سے منہ موڑ کر اپنی ذات میں کھو جاتا ہے۔ نظم ان میں سے کسی ایک کی علامت نہیں بلکہ غزل کہیں سے ان کی آویزش کو پیش کرتی ہے۔ نظم کا طریق یہ ہے کہ وہ ایک کل شخصیت کی طرح اپنی قوت کے بل بوتے پر آگے کو بڑھتی اور اشیا و مظاہر کو مس کرتی ہے لیکن ایک قوس کی صورت اختیار کر کے واپس اجتماعی لاشعور (ذات، رحمِ مادر) کی طرف آتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو غزل اور نظم کا فرق بالکل آئینہ ہو جاتا ہے کہ غزل کل کی جانب سے باہر کو نکلتی ہے جیسے کوئی بگولا مادے سے باہر کی طرف آتا ہے۔ لیکن نظم اپنی مکمل انفرادیت کے باعث خارجی زندگی کی جانب سے اجتماعی لاشعور (کل) کی طرف آتی ہے۔ چنانچہ غزل کا رخ اندر سے باہر کی طرف ہے جب کہ نظم کا رخ باہر سے اندر کی طرف۔ تاہم نظم میں جبلتِ حیات اور جبلتِ مرگ کی آویزش جاری رہتی ہے اور اصل نظم اپنی ساری قوت اسی آویزش ہی سے حاصل کرتی ہے۔

غزل اندر سے باہر کی طرف جست بھرتی ہے اور اس جست کا سارا زور ایک انوکھی کیفیت کے باعث ہے اسی لیے غزل کا طریق انجذابی ہے اور چونکہ یہ آغاز ہی کل سے کرتی ہے اور اسے کل سے الگ ہونے والی قوت براہِ راست اپنے اظہار کا وسیلہ بناتی ہے۔ اس لیے اس کے شعر کا تاثر بھی فوری ہوتا ہے پھر یوں کہ غزل

۱۔ Jung-Symbols of Transformation P.178

۲۔ Extroversion

۳۔ Introversion

۴۔ خواجہ میر درد کا شعر ہے

سب انسان مثلِ حباب

[illegible] انسان ساہے

اس لیے [illegible] ہے

کے شعر کو جوڑ مختصر ہے۔ اس لیے یہ قوت پیمانے سے چھلک چھلک جاتی ہوئی خودکلامی کو اپنی طلسماتی فضا میں بکھیر دیتی ہے۔ دوسری طرف نظم استقرائی طریق کے قریب ہے۔ اس کی حالت اس سیاح کی سی ہے جو کسی اجنبی ملک میں اپنے لیے خود راستہ تلاش کرتا ہے۔ چنانچہ نظم ایک وسیع میدان میں پیش قدمی کرنے، راستے کی ہر شے کو مس کرنے اور انھیں برتنے اور قوت تجربہ کا اظہار کرنے کا نام ہے۔ (نظم کسی مفروضے (مثلاً سب انسان فانی ہیں) سے اپنے طریق فکر کا آغاز نہیں کرتی بلکہ وہ الف، ب، ج، د کو اپنے سامنے موت کے گڑھ میں جاتے ہوئے دیکھتی اور پھر اس نتیجے پر پہنچتی ہے کہ تمام انسان فانی ہیں۔ اس کی اساس تجربے پر استوار ہے اور اس کا طریق تحلیلی اور تجزیاتی ہے۔ غزل کو اپنی بقا کا کوئی فکر نہیں کیونکہ اس کے پیچھے اس کا تھپکنے والا ہاتھ اور دودھ چلنے والی چھاتی سدا موجود رہتی ہے جب کہ نظم اپنی جنت اور انفرادیت کے بل بوتے پر آگے بڑھتی ہے اور زندہ رہنے کے لیے خود سدا اہتمام کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کی نشوونما اور فروغ ان ممالک میں ہوا جہاں فطرت کی فراخدلی کے باعث اشیائے خوردنی کی فراوانی تھی یعنی جہاں فرد کو زندہ رہنے کے لیے کسی طویل جنگ و تاز یا تجربات سے گزرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ مشرق کے بیشتر ممالک نیم بارانی خطوں میں ہونے کے باعث فراوانی کے مرکز تھے اور انسان ذرا سا ہاتھ بڑھا کر فطرت کی خوشہ چینی سے اپنا پیٹ بھر سکتا تھا۔ اسی لیے ان ممالک میں فطرت ماں جیسی کے طور جنگل اور دھرتی ماتا تھی، اس کی حیثیت میں فرد کے پس پشت کھڑی تھی اور فرد اپنی جسمانی بلکہ روحانی بقا کے لیے اس کا دست نگر تھا۔ شاعری، آرٹ بلکہ مذہب اور فلسفے کے میدان میں بھی خوشہ چینی کی یہ صورت ان ممالک میں عام طور سے ملتی ہے۔ دوسری طرف مغربی ممالک میں فطرت اس قدر مشفق نہیں تھی اور وہاں کے باشندوں کو جسم و جاں کا رشتہ برقرار رکھنے کے لیے ہر ہر قدم پر حقائق سے نبرد آزما ہونے کی ضرورت پیش آتی تھی اسی لیے وہاں نہ صرف فرد کی انفرادیت واضح ہوئی بلکہ اس کے نتیجے میں استقرائی طریق اور سائنس اور سیاحت کا رجحان بھی سطح پر ابھر آیا۔ مغربی ممالک میں نظم کا فروغ اسی تجزیاتی اور استقرائی طریق فکر کا ایک لازمی نتیجہ تھا۔ نظم فرد کی انفرادی جنگ و تاز نیز جسمانی اور ذہنی سیاحت کی عکاس ہے۔ مشرقی ممالک میں فطرت اور انسان کا رشتہ تہذیبی سطح پر فرد اور سماج کے رشتے کی صورت میں ابھرا اور فرد سماج سے اسی طور منسلک رہا جیسے پودا جنگل سے منسلک تھا جب کہ مغرب میں جغرافیائی حالات کی ناسازگاری کے باعث فرد کی انفرادیت نسبتاً زیادہ اجاگر ہوئی اور اس نے زندہ رہنے کے لیے حملہ کرنے کی روش کو ترک کر دیا۔ فرد کی اس انفرادیت کا عکس نظم میں واضح طور پر ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔

اگر تم نے مغرب، بالخصوص یورپ، میں مقبولیت حاصل کی تو یقیناً اس کے مزاج کو سمجھنے کے لیے
مغرب کے مخصوص انداز نظر، مزاج اور طریق کار کو سمجھنا ضروری ہے۔ یورپ میں بہت سے ممالک میں جو قدرتی
رکاوٹوں مثلاً پہاڑ، دریا، سمندر وغیرہ کے باعث ایک دوسرے سے الگ ہیں اور اس لیے ان میں سے
ہر ملک کا ایک اپنا کلچر بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جغرافیائی حالات نے ان میں سے ہر ملک کی انفرادیت کو
قائم رکھا ہے اور اس کے نتیجے میں فرد کی انفرادیت بھی نمایاں رہی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان ممالک میں باہمی
مخاصمت اور میل جول کے بجائے عموماً تصادم، جنگ اور نظریاتی کش مکش ہمیشہ موجود رہی ہے۔ کش مکش اور
تصادم کی اس فضا نے فرد کی انفرادیت کو ابھارا اور اسے مثالی طور پر ضم ہونے کے بجائے انکار کی صورت میں
زندہ رکھا ہے۔ مغرب میں مشترکہ خاندان کا عدم وجود، مختصر خاندان میں رہائش اور لڑکے لڑکی کا اٹھارہ برس کے ہوتے ہی اپنی
ذات، اپنی انفرادیت اور اپنی انا کو زیادہ سے زیادہ ابھار کرنے کا میلان براہ راست اس تصادم اور کش مکش
کی پیداوار تھے۔ تیسری بات یہ ہے کہ مغربی ممالک کا ایک بہت بڑا علاقہ برف و باراں کے طوفانوں کی زد میں تھا
اور علم الانسان کی جدید ترین تحقیقات، بالخصوص ینگ کے نظریات، سے یہ بات پایۂ ثبوت تک پہنچا
دی ہے کہ برف و باراں کے طوفان انسانی جسم کو چاق و چوبند بناتے اور حرکت پر اکساتے ہیں۔ یہی خاصیت سردی
کی بھی ہے کہ سردی میں حرکت کی فراوانی دراصل جسم کو گرم رکھنے کا ایک ذریعہ ہے۔ چنانچہ مغرب کے کردار میں
حرکت، حرارت اور تصادم کا وجود براہ راست موسم سے بھی متعلق ہے۔ چوتھی بات یہ ہے کہ مغرب میں اشیاء
کی عام طور سے کمی رہی ہے یعنی یہاں کی زمین فیاض نہیں اور موسمی حالات ایسے ہیں کہ قدرتی طور پر اشیاء کی فراوانی
ہو۔ چنانچہ مغرب کے انسان کو زندہ رہنے کے لیے کش مکش حیات کے عمل سے گزرنا پڑا ہے اور زمین سے
اناج حاصل کرنے، فطری عناصر سے نبرد آزما ہونے بلکہ زندہ رہنے کے لیے اپنی تمام تر قوتوں کو مجتمع کرنے کی
ضرورت پڑی ہے۔ پھر اشیاء کی قلت کا ایک تیسرا جذبہ سیاحت کی صورت میں بھی نمودار ہوا ہے اور مغرب
کے انسان نے جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لیے سمندروں کو عبور کر کے دوسرے ممالک دریافت
کیے اور اپنے ہاں قدرتی وسائل کی کمی کو اشیاء کی درآمد سے پورا کرنے کی سعی کی۔ اس عمل نے بیک وقت اس
کے ہاں تصادم اور کش مکش کے عمل کو مہمیز لگائی اور اس کے خود مختار جذبات کو تحریک دے کر اس کے اندر
کی انفرادیت کو ابھرنے کا موقع دیا۔ آخری بات ان تمام عوامل کا تجزیہ ہے یعنی جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے،
اپنے کلچر، ملک اور ذات کا تحفظ کرنے نیز زمین کے ہر ذرے سے منفعت کے ہر پہلو کو اپنے قبضے میں لینے

استعمال کرنے کے رجحان نے مغرب میں فکر کے استقرائی طریق کو تحریک دی ہے اور اس نے اشیا کی ماہیت دریافت کرنے کے لیے ثابت حقیقت کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کیا ہے اور تجزیے اور تحلیل کی مدد سے اس کی تہوں تک پہنچنے کی سعی کی ہے۔ مغرب میں طب، حیاتیات، فلسفہ، نفسیات، سائنس اور دوسرے علوم کی ترقی اسی تحلیلی طریق کار کی رہین منت ہے۔ مغرب میں کردار کی انفرادیت، کرداروں اور ماحول کا تصادم (جو خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر نظر آتا ہے) اور اشیا کی ماہیت کو پرکھنے کے لیے استقرائی انداز نظر کا فروغ، ان تمام باتوں نے نظم کی تشکیل میں ایک اہم حصہ لیا اور اسے ایک مخصوص مزاج عطا کیا ہے[1]۔

بہرکیف استقرائی طریق اختیار کرنے کا ایک یہ نتیجہ بھی نکلا کہ نظم میں شاعر نے براہ راست اشیا اور حقائق سے رابطہ استوار کیا۔ چنانچہ نظم میں جب شاعر کسی خاص چیز کا ذکر کرتا ہے تو اپنے تجربہ کی بنا پر پیدا کرتا ہے اور یہ چیز اپنے حقیقی خدوخال کے ساتھ اس کے کلام میں ابھرتی ہے۔ دوسری طرف غزل کی ساری قوت تخیل کے دست کرم کے باعث ہے اور اس لیے جب غزل اشیا کو چھوتی ہے تو تخیل کے اجتماعی عمل کو بروئے کار لا کر ان اشیا کو علامتی رنگ عطا کر دیتی ہے۔ اشیا کے حقیقی خدوخال کو پیش کرنے کی روش غزل کے لیے قابل قبول نہیں۔ اس لیے بھی کہ غزل کا کام ہی شے کو باتوقف نظر انداز کر کے جلد از جلد کل کی آغوش میں جا چھپنا ہے (تحلیلی) اس کے پاس اتنا وقت ہی کہاں ہے کہ وہ شے سے براہ راست متصادم ہو کر اس کے خدوخال سے آشنا ہونے کی کوشش کرے۔ لیکن نظم کا میدان الگ ہے۔ وہ اپنی طویل آزادہ خرامی کے دوران میں راستے کی ہر شے کو مس کرتی اور اسے گویا خوردبین کے نیچے رکھ کر دیکھتی ہے۔ حقیقت پسندی کا رجحان اور شے کو اس کی انفرادی اور مخصوص حالت میں پیش کرنے کی روش اس کا امتیازی وصف ہے اور اس روش نے محبت کے سلسلے میں نظم کو خاص طور پر متاثر کیا ہے۔ غزل کا طریق عمومی ہے وہ شے یا محبوب پر ایک نظر تو ڈالتی ہے لیکن دراصل اسے عبور کر کے ماورا اور آئیڈیل کو اپنا لیتی ہے۔ غزل کا محبوب کوئی خاص گوشت پوست کی ہستی نہیں جس کا ایک خاص نام ہو اور جس کے خدوخال اور عادات و اطوار متعین ہوں بلکہ ایک ایسی عمومی اور مثالی ہستی ہے جو کسی دور کے تمام محبوبوں میں ایک صفت کے طور پر موجود ہوتی ہے لیکن نظم کا طریق استقرائی اور

---

[1] نظم جدید کی کروٹیں ص ۱۰۱ - ۱۰۲ از مصنف

تجزیہ کرتی ہے اور دوسرے کو مجبور کرتے ہوئے اسے اس کا تجزیہ کرتی ہے۔ مثلاً نعت کے ضمن میں نظم ایک خاص محبوب پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کر دیتی اور یوں محبوب کی انفرادیت کو ابھار دیتی ہے۔ گویا جس طرح نظم بنیادی طور پر انفرادیت کے رجحان کی پیداوار تھی اسی طرح نظم کا محبوب بھی گوشت پوست کی ایک منفرد ہستی ہے اور اس کا جیتا جاگتا شخصی تشخص کے مرہون منت ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ غزل کی نسبت میں شخصی تشخص کا احساس اس قدر شدید نہیں ہوتا جتنا کہ نظم میں۔ اس نکتے کو ایک مثال سے واضح کریں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔ فرض کیجیے کہ ملک کا کوئی محبوب لیڈر مر جاتا ہے۔ اس کی موت پر آپ کو جو دکھ ہو گا وہ دراصل کا دکھ ہے کہ اس کی حیثیت عمومی اور اجتماعی ہے۔ یعنی آپ دکھ کی اس ضرب سے متاثر ہیں جس نے ملک کے تمام افراد کو مس کیا ہے لیکن فرض کیجیے کہ آپ کی کوئی نہایت عزیز ہستی آناً فاناً ختم ہو جاتی ہے۔ اب آپ کے دکھ کی نوعیت شخصی ہے۔ یہ دکھ نظم کا دکھ ہے کہ نظم ایک خاص شخص کی زندگی کا عکس ہے اور اس میں تشخص کی نوعیت بھی شخصی ہے۔

نظم کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے لیکن نظم کے اس مخصوص عمل کے پیش نظر اگر کوئی آدرش جو اس میں ہیں تو ہو کر حقائق سے نبرد آزما ہوتی ہے۔ شاید یہ غلط فہمی پیدا ہو جائے کہ ان دونوں میں تضاد ہے حالانکہ تضاد قطعاً نہیں ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ نظم ایک مکمل شخصیت کا مظہر ہے لیکن اپنی جیتی جاگتی کو جاری رکھنے کے لیے اسے داخلی قوت بھی درکار ہے۔ اس داخلی قوت کے حصول کے لیے اسے اجتماعی لاشعور میں غوطہ لگانے کی ضرورت پڑتی ہے۔ خود انسان کی تاریخ تہذیب میں بھی غوطہ زنی کا یہ عمل ہمیشہ موجود رہا ہے۔ مہاتما بدھ کا برگد کے درخت کے نیچے ایک طویل تپسیا کرنا واضح ہے کہ نفسیات نے درخت کو ماں کی علامت قرار دیا ہے۔ اور وہاں سے نروان حاصل کر کے باہر آنا، حضرت عیسیٰ کا گیتسمنی اور حضرت موسیٰ کا کوہ طور پر جانا اور وہاں سے روشنی لے کر آنا، حضرت یونس کا مچھلی کے پیٹ میں اترنا اور وہاں سے زندہ دم ہو کر باہر نکلنا اور خود رسول کریم کا غار میں جانا اور وہاں سے پیغام ربانی لے کر دنیا کی طرف آنا۔ یہ تمام واقعات اس بات پر دال ہیں کہ ہر بڑے فنکار نیز ہر پیغمبر نے اپنی ذات کی گہرائیوں میں ضرور غوطہ لگایا ہے۔ اس اعتبار سے نظم کی جہت کے بارے میں کوئی غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ نظم اس مکمل شخصیت کا اظہار ہے جو قوت اور تازگی حاصل کرنے کے لیے اجتماعی لاشعور میں غوطہ لگانے پر مجبور ہے اور اسی لیے اس کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی غوطہ لگانے کا یہ عمل اجتماعی لاشعور کے مثبت پہلو یعنی تخلیق اور

جنسی کے رُخ کو سامنے لاتا ہے۔ یہ رُخ اَنا کی پرنالی حیثیت کو واضح کرتا ہے اور اسی لیے جب فرد اس کے بس میں ہوتا ہے تو اپنا اس جوتیوں سے جو رفتہ اور باہر آ کر دنیا کے سامنے لات مار دیتا ہے لیکن اس کا ایک دوسرا رُخ بھی ہے جو منفی اور تخریبی پہلو کا نقیب ہے۔ یہ رُخ اس کی اس حیثیت کو واضح کرتا ہے جو آفاق سے متعلق ہے اور جس کا کام فرد کو نگل جانا ہے۔ نظم فرد کی مکمل شخصیت کی پیداوار ہونے کے باعث خارجی زندگی کے میدان میں برسرِ حرکت ہے لیکن آہستہ آہستہ اپنی اصل منزل کی طرف سرکتی بھی جاتی ہے جیسے جیسے سورج اپنی تمام تابانیوں کے باوصف رات کی طرف کھنچا چلا جاتا ہے۔ اس رات ادھر میں ایک عجیب سی مقناطیسی کشش ہے وہ کشش جو سانپ کی آنکھوں میں ہوتی ہے جب وہ اپنی نظریں شکار پر مرکوز کر دیتا ہے اور شکار سحر زدہ ہو کر سانپ کے سامنے بے بس ہو جاتا ہے۔ نظم اس مکمل شخصیت کا اظہار ہے جو اس کے مثبت اور تخلیقی روپ سے قوت حاصل کرتی لیکن اس کے منفی اور تخریبی روپ کی طرف کھنچی چلی جاتی ہے۔ بے شک اس کائنات میں کوئی منزل بھی آخری منزل نہیں اور خود اس کا تخریبی روپ نکلنے کے فوراً بعد تخلیقی عمل میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ تاہم زوال کے دور میں آنے کے بعد فرد کا آہستہ آہستہ موت (اداس، ماتم، فنا، معدوم یا رات) کی طرف پیش قدمی کرنا اس کے دل میں خوف کی ایک لہر ضرور پیدا کر دیتا ہے۔ در اصل نظم محض ذہنی ابال یا حرکت کا نام نہیں بلکہ اسے (تخریبی روپ) کی کشش کا مقابلہ بھی کرنا ہوتا ہے حقیقتِ حیات اور حقیقتِ مرگ کی یہ کشمکش ہی نظم کو قوت عطا کرتی ہے چنانچہ نظم کا اصل روپ وہ نہیں جو محض حقیقتِ حیات کا مظہر ہونے کے باعث جوش، رجائیت، امید اور روشنی کا پرتو دکھائے اور نہ وہ روپ جو محض شکست، قنوطیت اور فنا کا احساس دلائے بلکہ وہ جس میں ان دونوں حقیقتوں کی آویزش وجود میں آئے کہ نظم اس آویزش کی اساس پر ہی استوار ہے۔ سورج جب نصف النہار پر پہنچنے کے بعد زوال پذیر ہوتا ہے تو در اصل یہی وہ وقت ہے جب اسے روشنی اور اندھیرے کے اقدام کا سامنا بھی ہوتا ہے۔ اسی طرح فرد جب ذہنی اور جسمانی ابال کے ایک خاص مقام پر پہنچتا ہے تو اس کے ہاں وقت کے گزرنے کا احساس اور موت کی آمد کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ زندگی کا یہ مقام جو امیدوں اور وسوسوں کے درمیان معلق ہے جس میں ایک طرف زندہ رہنے کی لگن اور دوسری طرف موت کا خوف موجود ہے یہی مقام نظم کو اس کا اصل مزاج عطا کرتا ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ نظم میں موت کے خوف کی نوعیت شخصی ہے اور اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ نظم کے پس پشت جو شخصیت ہے وہ خود ایک الگ مکمل ہستی کے روپ میں ہے اور اس کے ہاں بقا کی خواہش اس خطرے کے پیشِ نظر زیادہ شدید ہے کہ کہیں موت اسے ختم ہی نہ کر دے۔ نظم میں ختم کا خوف ایک

یعنی جدید نظم موت کے اس خوف سے ہی سکے باعث ہے۔ دو چونکہ نظم کا اخلاق بحیثیت مجموعی موت ہی کی طرف رواں دواں ہے اس لیے اس کے ہاں کشش بھی زیادہ شدید ہے۔ دوسری طرف غزل میں یہ بات نہیں غزل مکمل شخصیت کا اظہار نہیں پھر اس کے پس پشت معاشرے کا ٹھپہ ہر وقت موجود رہتا ہے۔ اس لیے غزل موت کو بھی شخصی حیثیت عطا نہیں کرتی بلکہ اسے ذرا فاصلے سے دیکھتی ہے۔ اسی لیے موت کی طرف غزل کا رد عمل عام طور سے غیر شخصی اور فلسفیانہ ہے:

موت اک زندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر
(میر)

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں
(غالب)

ہر نفس عمر گزشتہ کی ہے میت فانی
زندگی نام ہے مر مر کے جیے جانے کا
(فانی)

زندگی کیا ہے عناصر کا ظہور ترتیب
موت کیا ہے انہی اجزا کا پریشاں ہونا
(چکبست)

بہرحال یہ بات طے ہے کہ نظم موت سے قربت حاصل کرنے کے لیے اس کے مثبت روپ کی دست نگر ہے بلکہ سیدھی لکیر پر چلنے کے بجائے دائرہ در دائرہ گھوم کر اس کے منفی روپ کی طرف بھی بڑھ آتی ہے۔ چنانچہ اس کی جہت واضح طور پر ابدیت لمحہ کی طرف ہے۔ دراصل یہ ایک سیاح کی طرح نئی سرزمین کی سیاحت میں ہی مصروف ہے۔

نظم کے مزاج کی پرکھ کے سلسلے میں ایک یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ گیت اور غزل کی طرح نظم بھی فرد اور سماج کے باہمی ربط کو اجاگر کرتی ہے۔ تاہم اس کی نوعیت گیت اور غزل سے مختلف ہے۔ گیت جنگل کے معاشرے کی پیداوار ہے اور جنگل کے معاشرے کی علامت وہ جنگل بیل ہے جو درخت کے تنے سے لپٹی ہوتی ہے۔ اس

ہیں گرہ توڑ سکنے کی قوت حاصل ہے نہ سمیٹنے کی۔ البتہ یہ فرش کی بے پناہ قوت کی علامت ضرور ہے اور اس لیے اپنے لمبے لمبے سانپ ایسے ہاتھوں سے اژدہے کو مٹھی میں تولتی ہے۔ ایسے معاشرے میں جز وکل کے ساتھ اور فرد معاشرے کے ساتھ پوری طرح مربوط ہو جاتا ہے گیت، جنگل کے معاشرے میں اس وقت جنم لیتا ہے جب یہ معاشرہ اپنے وجود میں زمین سے تحرک کو محسوس کرتے ہوئے پہنچا ہیں؟ آسیب کا نام دیتا اور یوں فرد اور سماج کے رشتے میں ایک نئے رنگ کا اضافہ کرتا ہے گویا یہ جنت کی خاموش فضا میں سانپ کے نمودار ہونے کی ایک صورت ہے۔ دوسری طرف غزل، جنگل کے معاشرے سے باہر جا نکلنے کا ایک راستہ ہے اور سوسائٹی سے فرد کے عارضی انحراف کو سامنے لا کر فرد اور سماج کے رشتے میں ایک نئی سطح کا اضافہ کرتی ہے۔ نظم انحراف اور بغاوت کی مکمل ترین صورت ہے کہ جس میں فرد سماج کی سیلابی فضا کو ترک کر کے اس کی پامال قدروں سے دست بردار ہو کر خود نئی قدروں کو وجود میں لانے کے لیے ایک طویل ذہنی اور نفسیاتی سفر پر روانہ ہو جاتا ہے لیکن وہ اس سفر میں کھو نہیں جاتا بلکہ واپس آکر سوسائٹی کو ایک بلند تر سطح پر فائز کر دیتا ہے۔ نظم کا زوال کلچر کا زوال ہے اور یہی کلچر جب تہذیب میں ڈھلتا ہے تو سماج کو ایک نئی بلند سطح حاصل ہو جاتی ہے۔ یوں گیت، غزل اور نظم، ان تینوں میں فرد اور سماج کا تصادم کلچر اور تہذیب کے تصادم ہی کی ایک صورت ہے اور اس زاویے سے بھی اس کا مطالعہ ضروری ہے۔

(۲)

نظم کے مزاج کا تعین کریں تو عمومی اعتبار سے یہ نتیجہ مرتب ہوتا ہے کہ نظم استغراق یا طریق کو اختیار کر کے خود میں شدید کو مس کرتی ہے لیکن اس کی حرکت واضح طور پر باہر سے اندر کی طرف ہے نتیجۃً اندر اور باہر کی دنیاؤں میں جو تصادم پیدا ہوتا ہے اسی سے نظم کا سلسلہ استحکام عبارت ہے۔ چنانچہ اگر نظم محض باہر کی دنیا کی عکاسی کرے یا قطعاً باہر سے منقطع ہو جائے تو گویا اپنے اصل مزاج سے اسی نسبت سے منحرف بھی ہوتی ہے۔ اردو نظم میں اندر کریں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس نے بحیثیت مجموعی حالی کے دور تک خود کو زیادہ تر خارجی زندگی کی عکاسی تک محدود رکھا اور چند مستثنیات سے قطع نظر اپنے دوسرے پہلو یعنی داخلی پہلو کو در خور اعتنا نہیں سمجھا۔ نتیجۃً اس سارے دور میں اردو نظم کا ارتقا زیادہ تر اسلوب اور زبان کے اعتبار ہی سے اہمیت کا حامل ہے۔

غزل کی طرح اردو نظم کا آغاز بھی دکنی دور سے ہوتا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ دکنی دور میں نظم پہلے وجود میں آئی اور غزل بعد میں۔ اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ دکن میں شاعری کو آغاز کار میں مذہبی اور تبلیغی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا جس کے لیے غزل کے بجائے نظم زیادہ کارآمد تھی۔ دوسرے دکن میں بادشاہت کا نظام رائج تھا اور بادشاہ کی مدح کے لیے قصیدہ کا رواج پا جانا ایک بالکل فطری بات تھی۔ آخری یہ کہ دکنی دور میں اردو نثر نے بہت کم ترقی کی تھی چنانچہ داستانی طرز کا منصب بھی شاعری کو ملا اور اس نے اس کے لیے مثنوی ایسی صنف کو عام طور سے استعمال کیا۔ واضح رہے کہ دکنی تحریک قبائلی کی بنا سے نسبتاً محدود سا تھا اور اسی لیے یہاں کا کلچر بھی محدود اور ثبت پرستی کا علمبردار تھا۔ نتیجۃً دکنی شاعری پر کلیت کا ثبت پرستی کا رجحان اس قدر مستولی ہوا کہ نہ صرف غزل جیسے خود گیت کے لپکے سے عاری ہو گئی بلکہ نظم پر بھی اشیاء سے داخلی اور خارجی مظاہر کی عکاسی کا رجحان شروع سے آخر تک چھایا رہا۔ بے شک نظم دوبارہ اندر ہی اشیاء کو مس کرتی ہے لیکن اس کی داخلی تحریک سے بیگانگی یقیناً ایک بہت بڑا عیب ہے۔ دکنی نظم میں یہی ایک عیب ہے کہ اس نے خود کو نظم

سے متعلق ایک پہلو محدود رکھا پھر بھی اس کے نظم ہونے سے کسی کو انکار نہیں۔

دکنی نظم عام صورت مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ کے روپ میں ابھری۔ بے شک ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے یہ اصناف ایک دوسری سے مختلف ہیں، تاہم یہ اشیا اور واقعات کو پیش کرنے میں غیر شخصی طرز عمل کو اختیار کرنے کے باعث یہ اصناف، نظم کے زمرے ہی میں شامل ہیں۔ ان میں سے مثنوی کہانی پیش کرتی ہے اور اس کے خالق کی حیثیت عام طور سے ایک ایسے داستان گو کی سی ہوتی ہے جو اپنی چرب زبانی سے سامعین کا دل موہ لیتا ہے لیکن اگر مثنوی نگار اپنی داستان عشق پیش کرے اور کہانی کے کرداروں میں اپنی ذات کو ضم کیا کرے تو فنی اعتبار سے اس کی تخلیق بلند تر حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور اس میں داخلی زندگی کی وہ رمق بھی شامل ہو جاتی ہے جس کے بغیر نظم کا صحیح مزاج سامنے نہیں آتا۔ بہرکیف مثنوی کے تمام اشعار مل کر ایک کہانی ہی کو وجود میں لاتے ہیں پھر مثنوی کا طریق کار بھی تحلیلی اور تجزیاتی ہے اور یہ اجمال کے بجائے تفصیل کی گرویدہ ہونے کے باعث نظم کے مزاج ہی کی حامل ہے۔ یہی حال قصیدہ کا ہے جو مطلع، تشبیب، گریز، مدح اور دعا کے مختلف مراحل کو پیش کر کے دراصل ایک کل ہی کو پیش کرتا ہے پھر اس کا سارا عمل بھی استقرائی اور تجزیاتی ہے، ایمائی یا اشاراتی نہیں جو غزل کا طرۂ امتیاز ہے۔ مرثیہ جہاں ایک طرف کہانی پیش کرتا ہے وہاں دوسری طرف اپنے مدحیہ عناصر کے بیان میں قصیدے کا تتبع بھی کرتا ہے اور یوں نظم کے طریق کار ہی کا داعی ہے۔ چنانچہ دکنی دور میں ان مختلف اصناف کی ترویج دراصل نظم ہی کی ترویج تھی۔

دکنی دور کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے پہلا بہمنی دور جس کا زمانہ چودھویں اور پندرھویں صدی عیسوی تھا۔ اس دور میں خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، نظامی اور آذری کا کلام زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ موضوع زیادہ تر تصوف اور مذہب کی تبلیغ ہے تاہم اس دور میں خوشگوار داستانیں لکھنے کا بھی آغاز ہو گیا تھا۔ دور قطب شاہی اور عادل شاہی دور تھا جس کا زمانہ سولھویں اور سترھویں صدی عیسوی ہے۔ اس دور میں لاتعداد شعرا نے طبع آزمائی کی۔ تاہم نظم کے سلسلے میں محمد قلی قطب شاہ، ابراہیم عادل شاہ، میراں ہاشمی، المقری، وجہی، غواصی، ابن نشاطی، جنیدی، غلام علی، شوقی، حسن شوقی، سیوک اور ملک خوشنود کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں ان میں سے وجہی، غواصی اور مقیمی کو مثنوی کے سلسلے میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے کہ ان شعرا نے طبع زاد مثنویاں تحریر کیں۔ قصیدہ اس دور میں عام طور سے مذہبی ترنم کی جولانگاہ ہے۔ قصیدے کے ضمن میں سلطان محمد قلی قطب شاہ، علی عادل شاہ ثانی اور المقری کے نام اہم ہیں۔ مرثیہ شاعری کے سلسلے میں نصرتی، ہاشمی کا دور جنوبی ہند کے شعرا کا

نام لیا جا سکتا ہے۔ عام موضوعات مثنوی عید، نوروز، شب قدر، ولادت، سالگرہ، ضیافت، عزم، شادی بیاہ، شکار، سیر، بسنت، برسات، شاہی محل، سبزی ترکاری ایسے موضوعات پر قطب شاہ، محمد قلی، عبداللہ شاہی، نصرتی اور شوقی وغیرہ نے طبع آزمائی کی۔

دکنی نظم کی پرکھ کے لیے چند ایک نکات کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ پہلا یہ کہ اس میں فارسی نظم کی تقلید کا رجحان عام ہے۔ چنانچہ مثنوی اور قصیدہ کے ضمن میں تو واضح طور پر فارسی کا تتبع کیا گیا ہے۔ دراصل نظم کے اس دور کو تراجم کا دور کہنا چاہیے اور اس اعتبار سے اسے ایک تاریخی حیثیت حاصل ہے کہ آگے چل کر اردو نظم نے جو ترقی کی وہ اس تیاری کے بغیر ممکن ہی نہیں تھی لیکن اندھی تقلید اور تتبع کا یہ برا نتیجہ بھی برآمد ہوا کہ دکنی نظم میں اعلیٰ شاعری کے وہ عناصر پیدا نہ ہو سکے جو خالص تخلیقی عمل کا نتیجہ ہو سکتے ہیں۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ دکنی نظم زیادہ تر خارج کی شاعری ہے۔ اس میں جگ بیتی کا انداز بہت نمایاں ہے اور شاعر نے خود کو واقعات، مناظر اور خارجی اشیا تک ہی محدود رکھا ہے۔ نظم میں خارج کا ادراک بے حد ضروری سہی تاہم اس کے لیے دل کی واردات سے ایک تعلق قائم کرنا بھی ضروری ہے لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دکنی دور کی نظموں سے شاعر بحیثیت ایک فرد، مرکز اور محرک کے غائب ہو گیا ہے اور اس نے محض ایک داستان گو، وقائع نویس یا تماشبین کا منصب قبول کر لیا ہے۔ اس بات نے دکنی نظم کو یقیناً نقصان پہنچایا ہے مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ دکنی نظم میں محبت کا موضوع ہی شامل نہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ محبت کے ضمن میں گیت کے بت پرستی کے رجحان ہی سے زیادہ اثرات قبول کیے گئے ہیں اور اس میں جل، جھیر، جھاڑ، بسرا، ہانکاری سے آگے بڑھ کر گہرے احساسات یا تاثرات کو بیان کرنے کی روش نہ پیدا ہو سکی۔ نظم اس بات کی متقاضی ہے کہ شاعر محض بت پرستی تک ہی محدود رہنے کے بجائے اپنے ذہنی اور احساسی تحرک کو بھی پیش کرے لیکن دکنی نظم میں یہ رجحان قطعاً پس منظر میں ہے۔ دکنی نظم کے بارے میں تیسرا نکتہ یہ ہے کہ اس کو مذہبی خیالات اور صوفیانہ تصورات کی ترویج کے لیے عام طور سے استعمال کیا گیا۔ چنانچہ مرثیہ، سید الشہداؑ کا موضوع بھی دراصل مذہبی اعتقادات کے اظہار ہی کی ایک صورت تھی۔ تاہم چونکہ مرثیہ میں بھی ایک نمایاں مقصد ہر وقت سامنے رہتا ہے نیز چونکہ یہ مرثیہ شخصی تعلق کے احساس سے عبارت نہیں اس لیے اسے مذہبی شاعری کے تحت ہی شمار کرنا چاہیے۔ یہ سارا دور مذہبی جذبات کے اظہار کا بھی دور تھا۔ اس لیے شعرا نے عام طور سے اسلامی رنگ کو نمایاں کرنے کے لیے بھی نظم کا استعمال کیا۔ آخری نکتہ یہ ہے کہ دکنی نظم میں فارسی شاعری کی تقلید کے باوجود مقامی اشیا اور

ماحول کی عکاسی کا رجحان ابھرا اور شعرا نے رسوم، تہواروں، تقریبوں اور دوسرے مظاہر کے بیان میں اپنے زمانے کی معاشرت کے نقوش کو ایک بڑی حد تک محفوظ کر دیا۔ ثقافتی اعتبار سے دکنی شعرا کا یہ کارنامہ قابل قدر ہے کیوں کہ تاریخ تو محض واقعات اور شخصیتوں تک خود کو محدود رکھتی ہے جب کہ ثقافتی مظاہر زمانے کی روح کو پیش کر دیتے ہیں۔ دکنی شعرا نے اپنے زمانے کے رجحانات اور رسوم کو نظم کر کے گویا اپنے زمانے کی روح کو محفوظ کر دیا ہے اور اس اعتبار سے ان کا یہ اقدام قابل تعریف ہے۔ ان کی شناخت کی اہمیت کا باعث یہ بھی ہے کہ دکنی شعرا نے فارسی یا ہندی کے بجائے اردو میں طبع آزمائی کی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ اگر وہ اس زبان کو شاعری کے سلسلے میں استعمال نہ کرتے تو اس کی آئندہ ترقی اور ترویج بہت مشکل ہو جاتی پھر بھی جہاں تک نظم کا تعلق ہے جب اس کے مخصوص مزاج کو سامنے رکھ کر دکنی دور کی نظموں کو پرکھا جائے تو ان کے معیار میں کسی خاص بلندی کا احساس نہیں ہوتا۔ درآنحالیکہ اس دور سے ذرا پہلے اسی دکن سے متعلق تحریک کے شعرا نے اعلیٰ شاعری کے نمونے پیش کیے تھے اس کی وجہ وہ تقلیدی رجحان تھا۔ جس کے تحت دکنی شعرا نے فارسی نظم ہی کو سدا اپنے سامنے رکھا اور نظم کا مقصد محض واقعات کی تدوین اور مظاہر کا بیان قرار دے لیا۔ چنانچہ ذات کی نفی کے رجحان نے ان نظموں کی ادبی حیثیت کو سخت نقصان پہنچایا۔

(۳)

ہر چند دکنی دور میں اردو شعرا نے غزل میں بھی طبع آزمائی کی، تاہم یہ سارا دور دراصل نظم ہی کا دور تھا اور اس میں قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی وغیرہ لکھنے کا رواج عام تھا۔ اس کے پس پشت ہندی گیت کی وہ روایت موجود تھی جس میں زمین کے ساتھ چمٹنے اور دھرتی کی پرستش کرنے کا جذبہ قوی تھا چنانچہ قدرتی طور پر اس دور نے ایسی ایسی اصناف کو فروغ دیا جو زندگی کے واقعات کو بیان کرنے، تفصیل اور تجزیے کے رجحان کو اپنانے اور محبوب کے سراپا کو پوری طرح پیش کرنے کے سلسلے میں زیادہ کارآمد تھیں۔ دھرتی پوجا کا یہ پس منظر اس بات سے بھی عیاں ہے کہ دکنی دور کی اردو غزل نے بھی گیت سے واضح اثرات قبول کیے اور اس میں سراپا نگاری کا رجحان اور ہندی لہجے کو اپنانے کی روش زیادہ واضح ہوئی۔

اٹھارویں صدی کے آغاز میں جب اردو ادب کا مرکز جنوب سے شمال کو منتقل ہوا تو نظم کے مقابلے میں غزل کو زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی۔ اس کی بڑی وجہ تخلیق کا وہ رجحان تھا جو دلی کی فضا میں موجود تھا اور جو غزل کے فروغ کے لیے نہایت سازگار ثابت ہوا۔ تاہم اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس دور میں جو اٹھارویں صدی کی ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک پھیلا ہوا ہے، نظم کو کوئی اہمیت ہی حاصل نہیں تھی بلکہ اگر مقدار کو ملحوظ رکھیں تو اس سارے دور کی نظم، غزل کے مقابلے میں کسی مقام پر بھی کم دکھائی نہ دے گی مگر اردو غزل نے اس دور میں معنوی اعتبار سے جو ترقی کی اس کے مقابلے میں نظم بہت پست دکھائی دیتی ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور کے شعرا داخلی واردات کے اظہار کے لیے تو غزل میں طبع آزمائی کرتے تھے اور حصول زر، داستان طرازی اور مذہبی جذبات کے اظہار کے لیے علی الترتیب قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ کو موزوں گردانتے تھے۔ ان کے نزدیک خارجی زندگی اور اس کی کروٹوں کو پیش کرنے کے لیے نظم ہی عام طور سے زیادہ کارآمد تھی۔ خالص داخلی زندگی کی عکاسی کے لیے غزل اور خالص خارجی زندگی کے بیان کے لیے نظم کو وقف کر دینے کے اس رجحان نے غزل کو صرف ایک حد تک

لیکن نظم کو ایک بڑی حد تک نقصان پہنچایا۔ غزل کو جو نقصان پہنچا اس کی صورت یہ تھی کہ غزل نے اردگرد
کے ماحول سے اثرات قبول کرنے کے بجائے خود کو ایک خاص تخیلی فضا میں محصور کرنے کی کوشش کی اور
استعارات و تلمیحات کے ضمن میں بھی غیر ملکی اثرات ہی کو زیادہ تر قبول کیا۔ لیکن چونکہ غزل بحیثیت ایک
صنف ایران میں بہت ترقی پا چکی تھی اس لیے تقلید اور تتبع کے باوجود اردو غزل نے معیار کی بلندی کو
ہمیشہ اپنے سامنے رکھا اور یوں اس کی ترقی بہر حال جاری رہی۔ دوسری طرف نظم کے سلسلے میں ایران نے
مدح، داستان طرازی، اخلاقی تصورات، فلسفہ یا تاریخ کے واقعات کو تو موضوع بنایا لیکن شاعر کو یا تو
داستان گو، مبلغ یا مفکر کی سطح سے اوپر اٹھا کر انفرادیت کے اظہار کی سطح پر آنے میں پوری طرح کامیاب
نہ ہو سکی اور اس کی ادبیات میں نظم کا پایہ غزل کے مقابلے میں کم تر درجے کا حامل رہا۔ ادھر ہندوستان میں
نظم کا عام مزاج گیت کے مزاج سے ملتا تھا اور اس میں تخیل کی اڑان جنت پرستی کے مدارج سے آگے
نہیں تھی۔ نتیجۃً اٹھارویں صدی سے انیسویں صدی کے وسط تک اردو نظم نے جہاں ایک طرف
ایرانی اثرات کے تحت خود کو ایک خاص فضا میں پابند رکھا، وہاں دوسری طرف گیت کے اثرات کے
تحت سراپا نگاری اور بوجھ کے رجحان کو بھی اپنایا اور اردو شعرا نے نظم کو خارجی موضوعات کے لیے وقف
کر کے اس کی داخلی شیرازہ بندی کے عمل کو ایک بڑی حد تک محدود کر دیا۔

ایسے حالات میں اردو مثنوی کے وہ چند نمونے جن میں شعرا کی داخلی واردات بھی شامل ہو گئی ہیں
ہوا کے تازہ جھونکوں کی طرح محسوس ہوتے ہیں۔ مثنوی کا معنوی مفہوم "دو دو جوڑ کرنے" کا ہے اور اس سے مراد
وہ صنف ہے جس میں ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم وزن ہوں۔ اردو شعرا نے مزاج کے پیش نظر ہیئت
کو تمام تر اہمیت بخشتے ہوئے مثنوی کو کسی خاص موضوع تک محدود نہیں رکھا اور عشقیہ داستان کے
علاوہ شکار، سیر و سیاحت اور دوسرے موضوعات کو بھی مثنوی کے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔ اصولاً یہ بات
غلط ہے کہ کسی صنف کو محض ہیئت کی بنا پر ایک الگ صنف کا درجہ دیا جائے کیونکہ کسی صنف کے وجود
کا جواز محض اس بات میں ہے کہ وہ انسانی شخصیت کے کسی خاص پہلو کو دوسری اصناف کی بہ نسبت بہتر
طریق سے سامنے لا سکتی ہے۔ مثنوی کا اصل مقصد محبت کی داستان کو بیان کرنا ہے۔ اگر مثنوی کو مختلف اور
متنوع خارجی موضوعات کے لیے برتا جائے یا عشقیہ داستان کے بیان میں محض واقعات کے بیان کو تمام تر
اہمیت تفویض کر دی جائے تو اس سے مثنوی کا اصل مزاج مجروح ہوتا ہے۔ چنانچہ ان اردو مثنویوں سے

قطع نظر جو خارجی موضوعات سے متعلق ہیں محبت سے متعلق مثنویوں میں بھی تجربات بہت ہیں۔ مثلاً وہ مثنویاں جن میں قطعاً غیر شخصی انداز میں دو کرداروں کی داستانِ عشق کو بیان کر دیا گیا ہے۔ ان مثنویوں سے یقیناً کم تر ہیں جن کی اساس جذبات نگاری پر استوار ہے اور جن میں شاعر نے مختلف کرداروں کی زبان سے جذبات کا اظہار کیا ہے لیکن مثنوی کی خالص ترین قسم وہ ہے جس میں شاعر نے آپ بیتی کے انداز میں اپنی داستانِ عشق اور اس سے پیدا ہونے والی داخلی کیفیات اور واردات کو نہایت پرخلوص انداز میں بیان کیا ہے۔ ان مثنویوں میں تجربے کی قوت اور جذبے کی تازگی نے مثنوی کو نظم کے اصل معیار سے قریب تر کر دیا ہے۔

اردو مثنوی کی داستانیں بہت مرغوب رہی ہیں کیوں کہ دکنی دور کے بعد بھی اردو میں لاتعداد مثنویاں لکھی گئیں۔ چنانچہ ولی کی مثنوی جو اس نے شہر سورت کی تعریف میں لکھی اور سراج اورنگ آبادی کی مثنوی "بوستانِ خیال" سے لے کر مرزا داغ کی مثنوی "فریادِ داغ" تک تقریباً دو سو برس کا عرصہ ہے جس میں سینکڑوں مثنویاں لکھی گئیں۔ ان میں سے بیشتر مثنویاں محض تقلیدی انداز کی حامل ہیں اور ان میں شعرا نے چبائے ہوئے نوالوں کو چباتے چلے جانے کا منظر پیش کیا ہے۔ ان مثنویوں میں محبت کہانی کے جو عناصر پیش رو مثنویوں سے مستعار لے لیے گئے ہیں بلکہ کرداروں کی پیش کش اور ان کے مخصوص جذباتی رد عمل کے سلسلے میں بھی تقلیدی روش اختیار کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ کردار نگاری میں بھی ایک بڑی منطقی نقص ہے اور کردار کے بجائے مثالی نمونے عام صورت میں پیش ہوتے ہیں۔ مثلاً ان مثنویوں میں دیو اور پری کے کردار انھی کے بعض مثالی نمونوں ہی کو پیش کرتے ہیں۔ دیو وہ مرد ہے جس میں خونخواری، وحشت اور جسمانی قوت دوسروں سے زیادہ ہے۔ اسی طرح پری عورت کے حسن و جمال کا ایک مثالی نمونہ ہے۔ اس کا ثبوت اس بات میں مضمر ہے کہ جب مثنویاں لکھنے والوں نے دیو اور پری کی پیش کش کو ترک کیا تو بھی پری کا لفظ خوبصورت عورت کے لیے عام صورت متعلق رہا۔ مثنویوں کے عام چاٹ کے سلسلے میں بھی انسانی گروہ کا مخصوص رد عمل صاف نظر آتا ہے۔ مثلاً وہ اس لیے کہانی نہیں سناتا کہ اس کی ذات کے اندر کوئی ایسا ہیجان برپا ہے جس کا اظہار کیے بغیر وہ رہ نہیں سکتا تھا بلکہ اس لیے کہ اس کہانی سے وہ سامعین کے دلوں کو موہ لینا چاہتا ہے۔ چنانچہ مثنوی کے دوران میں وہ داستان گو کے سے ہتھکنڈے استعمال کرتا ہے۔ مذمت کرنے پر آتا ہے تو کردار کو تحت الثریٰ میں گرا دیتا ہے اور تعریف کرنے پر آتا ہے تو اسے اوجِ ثریا پر بٹھا دیتا ہے اور یوں سامعین کے رد عمل کی

تحریر خود کرتی ہے جو اصولاً ایک غلط بات ہے۔ اس کے علاوہ وہ قدم قدم پر سامعین[۱] کو گویا کیٹلاگ کر اشیا کی تفاصیل بتانے لگتا ہے۔ یہ بات داستان گو کی چرب زبانی کے باعث تو ایک حد تک مستحسن ثابت ہو سکتی ہے لیکن لکھی ہوئی مثنویوں میں یہی بات اکتاہٹ پیدا کر دیتی ہے جس کا عیب ہے کہ یہی تفاصیل اردو مثنویوں کو قیمتی سرمایہ بھی کیوں کہ ان کی مدد سے شاعر نے اپنے زمانے کی معاشرت کو گویا محفوظ کر لیا ہے۔ محفوظ کر لینے کے پہلو سے تو شاید کسی کو انکار نہ ہوگا لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ان تفاصیل سے کہیں مثنوی فنی اعتبار سے ناقص تو نہیں ہو گئی کیوں کہ شعر کا پہلا کام شعری کیفیت پیدا کرنا ہے نہ کہ اشیا کی فہرست ہی کر سامنے رکھ دے۔ لطف تو اس بات میں ہے کہ قاری کو محسوس تک نہ ہو کہ شاعر نے اپنی معاشرت کے مختلف مظاہر کو پیش کر دیا ہے بلکہ اصل چیز یہ ہے کہ وہ ایسے کردار پیش کرے جو اپنے اعمال سے کسی خاص دور کی معاشرت کے سارے خدوخال کو پیش کر دیں۔ اردو مثنویوں میں عام طور سے تفصیل اور تجزیہ کا رجحان اکتاہٹ اور بیزاری کی حد تک ہے۔ یہی حال سراپا نگاری کے سلسلے میں سامنے آتا ہے جب شاعر کسی حسین عورت کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملاتا ہے اور اس کے جسم کے عضو عضو کو الگ الگ اور تفصیلاً اپنی تعریف کا ہدف بناتا ہے۔ اس تعریف میں صدیوں پرانی تشبیہات استعارات اور لفظی تراکیب بڑی فراخدلی سے استعمال ہوتی رہی ہیں۔

اردو مثنویوں کے اس انبار میں میر کی بعض مثنویاں، میر حسن کی سحر البیان، سید میر اثر کی مثنوی "خواب و خیال"، دیا شنکر نسیم کی گلزار نسیم، مومن کی "قول غمیں"، اور مرزا شوق لکھنوی کی مثنوی "زہر عشق" یقیناً ہیرے کے ذرہ جیسے نگینوں کی طرح محسوس ہوتی ہیں۔ ان میں سے پہلے میر کی مثنویوں کو لیجئے۔ یوں تو میر نے متعدد ایسی مثنویاں لکھیں جن میں عجب جنسی کا انداز نمایاں ہے۔ تاہم میر کی دو مثنویاں خاص طور پر قابل ذکر ہیں جن میں اس نے اپنے عشق کا حال بیان کیا ہے۔ ان میں سے مثنوی "معاملات عشق" اور "خواب خیال میر" تو بے حد قابل قدر ہیں کہ ان میں بعض جگہوں پر میر نظم کے اصل مزاج سے بہت قریب آگئے ہیں۔ "معاملات عشق" میں میر نے اپنی داستان عشق کے بعض سچے واقعات اور تجربات بیان کئے

---

۱ Catalogue

۲ اس سلسلے میں میر کی مثنوی "دریائے عشق" بہت مشہور ہے۔

ہیں جن کے مطالعہ سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے محض حسن بیانی یا قوافی کے تکرار و اظہار کی کوشش نہیں کی بلکہ آنکھ سے کی اس تپش کو پیش کیا ہے جس میں سے وہ خود گزرا ہے۔ مثلاً اس مثنوی سے یہ چند ٹکڑے قابل غور ہیں کہ شاعر کی قلبی واردات کو نہایت خوبی سے پیش کرتے ہیں:

بیچ پانی ہو۔ جینہ ہو یا برسات — روز روشن ہو یا اندھیری رات
ان تلک میرے تئیں پہنچ رہنا — بیٹھے منہ دیکھنا نہ کچھ کہنا
آشنا یار سارے بیگانے — کہ ہوئے میر جی تو دیوانے
صبح ہوتے ہی گھر سے چلتے ہیں — جیسے کھسکے لگے نکلتے ہیں
چلتے جاتے ہیں دیکھتے ہی راہ — پر کہیں کی کہیں پڑے ہے نگاہ

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

میں کہوں کیا مجھے نہ اپنا ہوش — جیسے تصویر سامنے خاموش
آنسو آنکھوں میں پر پیے جاؤں — دے کہیں کچھ تو ہاں کہے جاؤں
اس سے رخصت ہوئے جو بعد قیام — تیرہ دیکھا جہاں کو ہر گام
اب جو گھر میں ہوں تو فسردہ سا — چارپائی پہ ہوں تو مردہ سا
جی میں کچھ آیا رو کے بیٹھ رہا — دل زدہ چپکا ہو کے بیٹھ رہا
کوئی آیا جو واں سے جی آیا — سو نہ آیا کبھی کبھی آیا

دوسری مثنوی "خواب و خیال میر" تو فن کی ایک نہایت عمدہ مثال ہے۔ اس کے پس منظر میں میر کی ناکام محبت کی ساری داستان موجود ہے اور وہ واقعہ بھی جب میر پر دیوانگی کی حالت طاری ہو گئی تھی اور اسے چاند میں کوئی تصویر نظر آنے لگی تھی۔ چاند میں تصویر کی نمود اور شاعر کا نفسیاتی ردِ عمل، اس بات نے میر کی اس مثنوی کو جدید نظم کے معیار پر پہنچا دیا ہے۔ حیرت ہے کہ ایک ایسے دور میں جب نظم کا معیار عام طور سے پست تھا، میر نے ایک ایسی نظم لکھی جو آج بھی بالکل تازہ اور نئی محسوس ہوتی ہے۔

نظر رات کو چاند پر جا پڑی — تو گویا کہ بجلی سی دل پر پڑی

نظر آئی اک شکل مہتاب میں — کمی آئی جس سے خور و خواب میں
اگرچند پرتو سے مہ کے وہ ڈروں — ولیکن نظر اس طرف ہی کروں
جو دیکھوں تو آنکھوں سے لوہو بہے — نہ دیکھوں تو جی پر قیامت رہے
اسے دیکھوں جیدھر کروں میں نگاہ — وہی ایک صورت ہزاروں جگہ
رہے سامنے اک طرح پر کبھو — رکھے دور رخ سے پاؤں باہر کبھو
کبھو صورت اک دلکش اپنی دکھائے — کبھی اپنے بالوں میں منہ کو چھپائے
کبھو ایک یار ہو جائے وہ — کبھو دست بردار ہو جائے وہ
لگے میں مرے ہاتھ ڈالے کبھو — طرح دشمنی کی نکالے کبھو
کبھو چپ برابر، کبھو ہنس کے بات — کبھو بے وفائی، کبھی التفات
جو میں ہاتھ ڈالوں تو واں کچھ نہیں — بجز شکل وہمی یہاں کچھ نہیں

میر کے معاصرین میں سودا نے بھی متعدد مثنویاں لکھیں لیکن سودا کی آواز بہت بلند آہنگ تھی اور مثنوی دھیمے سُر کی طالب ہے۔ چنانچہ وہ کوئی قابلِ ذکر مثنوی تحریر نہ کر سکا۔ سودا کے بعد جرأت نے بھی کم و بیش دس مثنویاں تحریر کیں، تاہم ان میں سے ایک بھی فن کے اعلیٰ معیار تک نہ پہنچ پائی۔ دراصل میر کی مثنویوں کے بعد میر حسن کی مثنوی "سحرالبیان" اور پھر شوق ہی کا ذکر ہونا چاہیے کہ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ مثنوی بطور خاص اہم ہے۔ لیکن اس مثنوی کی ایک خاص خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں میر حسن نے کرداروں کی زبان سے انسانی جذبات کا نہایت پُرخلوص اظہار بھی کیا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ اگر اس مثنوی سے جذبات نگاری کے یہ حصے خارج کر دیے جائیں تو زبان کی سادگی اور سلاست کے باوصف اس کا شعری پایہ اونچے معیار پر نہ رہ سکے۔ یہ چند نمونے قابلِ غور ہیں۔

جدائی کا منظر:-

یہ بیٹھے تھے خوش ہو کے باہم ادھر — کہ اتنے میں اودھر سے باجا گجر
پھرے وہ نگاہ اضطراب نظیر — ہوئی غم کی تصویر بدرِ منیر
نہ بولی نہ کی بات نے کچھ کہا — نہ دیکھا ادھر آنکھ اپنی اٹھا

کہا مجھ سے پیاری نہ بیزار ہو ‏ پھر آؤں گا ۔ بولی کہ مختار ہو

فراق کی کیفیت:-

نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا ‏ نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے ‏ محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو ‏ تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
جو پوچھا کسی نے کہ کیا حال ہے ‏ تو کہنا یہی سب جو احوال ہے
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی ‏ پہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے ‏ کہا خیر بہتر ہے منگوائیے

محبت کا منظر:-

وہ جوگن جو تھی درد و غم کی اسیر ‏ جو آگے ہیں جوگی کے یہ بھی فقیر
نہ سدھ گھر کی تھی اور نہ تھی راہ کی ‏ جب آئی ذرا سدھ تو پھر آہ کی
بجاتی رہی بین وہ صبح تک ‏ یہ رویا کیا سامنے سب کے تک
دھواں اپنے کانوں سے چھپا اس نے دیا ‏ اٹھی سے کے اٹھائی زہرہ جبیں
پری زاد نے تب پکڑ اس کا ہاتھ ‏ شتابی بٹھا تخت پر اپنے ساتھ
زمیں سے اڑا آسماں کے تئیں ‏ وہ کہتا گیا کی زمیں سے نہیں

مثنوی سحر البیان کے بعض اور حصے بھی قابل غور ہیں مثلاً یہ کہ اس میں سراپا نگاری اپنے عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ یہ چیز اس بات پر دال ہے کہ میر حسن نے ہندوستان کی اس دھرتی پر اتر کر یہ مثنوی لکھی جس کا اہم ترین وصف بت پرستی تھا چنانچہ وہ قدم قدم پر محبوب کے سراپا کو بیان کرنے کے لیے رک جاتا ہے۔ اشیاء، رسوم اور مناظر سے مثنوی کی گہری وابستگی بھی دھرتی پوجا کے اس رجحان ہی کی غماز ہے۔ لیکن میر حسن کی جیت اس بات میں ہے کہ اس نے اس کہانی میں احساسات کی آمیزش بھی کر دی ہے اور زبان کی سادگی اور سلاست کو بھی شروع سے آخر تک برقرار رکھا ہے۔ ایک اور قابل غور بات یہ ہے کہ میر حسن نے اپنی مثنوی میں عورت کے معاشرے کو پیش کیا ہے اور ہندوستانی معاشرہ از منۂ قدیم ہی

سے اور اس نظام کے تابع رہا ہے۔ چنانچہ کہانی میں عورت کا کردار ہی فعال اور متحرک کردار ہے۔ مثلاً بے نظیر کے مقابلے میں بدر منیر کا کردار زیادہ توانا ہے اور محبت میں بھی بدر منیر ہی عاشق کے بارے میں اظہار ہے۔ بے نظیر کا کردار شروع سے آخر تک انفعالیت کا شکار ہے۔ مثلاً آغاز کار میں پری اس پر عاشق ہوتی ہے اور اسے اڑا لے جاتی ہے۔ پھر جب وہ بدر منیر سے ملتا ہے تو بھی کسی متحرک کردار کا رول ادا نہیں کرتا۔

یہاں بھی بدر منیر کا عشق ہی زیادہ توانا ہے۔ پھر جب وہ کنوئیں میں قید کر دیا جاتا ہے اور واضح رہے کہ قید کا یہ قصہ بجائے خود بے نظیر کے کردار میں تحرک کے فقدان کا غماز ہے، تو بدر منیر کی ہم راز وزیر زادی ہی متحرک کردار کے روپ میں دشت و بیاباں میں پھرتی ہے اور آخر اس کی رہائی کا موجب بنتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو میر حسن نے غالباً غیر شعوری طور پر اپنی مثنوی میں عورت کے معاشرے کی غلامی کی بے اطمینانی بیچ اس کی یہ مثنوی رومانیت کی فضا و مرقع پر جیسے رجحان اور سراپا نگاری کی روش کا ایک نمونہ ہے۔

مثنوی سحر البیان کی روایت صرف آج میر حسن کی مثنوی خواب و خیال میں برقرار نظر آتی ہے۔ لیکن اب شاعر نے سراپا نگاری کی جہت ہی کو زیادہ اہمیت نہیں دی بلکہ زبان میں محاورہ بندی اور بول چال کی صفائی پر بھی زیادہ توجہ مبذول کی ہے۔ سراپا نگاری کے سلسلے میں میر حسن نے جنس کو رکھ رکھاؤ سے کام لیا تھا اور جنسی برانگیختگی کے مقصد کو سامنے نہیں رکھا تھا لیکن خواب و خیال میں شاعر مرقع پر کچھ زیادہ ہی اتر آیا ہے۔ چنانچہ اختلاط کی تصویر کشی میں عریانی اور فحش نگاری کے جس رجحان کا خواب و خیال میں ابتدا ہوئی اس نے بعد ازاں ایک روایت کی حیثیت بھی حاصل کر لی۔ اسی طرح با محاورہ زبان کا استعمال بھی مثنوی کے لیے ضروری قرار پایا اور آگے آخر میں تو زبان کی صفائی اور سلاست ہی مثنوی کا سب سے بڑا معیار تصور ہونے لگی۔ یوں بھی خواب و خیال میں جذبات نگاری کی بعض عمدہ مثالیں موجود ہیں اور اردو مثنویوں میں اس کی اہمیت مسلم ہے۔

مثنوی سحر البیان کے جواب میں آتش کے شاگرد پنڈت دیا شنکر نسیم نے مثنوی گلزار نسیم لکھی لیکن اس میں سحر البیان کے مقابلے کی سادگی، زبان کی صفائی اور جذبات نگاری کی اعلیٰ صفات پیدا نہ ہو سکیں۔ روایت ہے کہ استاد کی فرمائش پر نسیم نے مثنوی میں خاصی کانٹ چھانٹ کر دی تھی شاید یہی وجہ ہے کہ کہانی کی کڑیاں الگ الگ سی محسوس ہوتی ہیں اور وہ روانی اور تسلسل جو ایک تخلیق میں ہونا چاہیے، اس مثنوی سے غائب ہے۔ مثنوی کی کانٹ چھانٹ کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا ہے کہ کہانی کے واقعات

مثنوی پر محیط ہو گئے ہیں۔ وہ کہانی کے عام قصے میں مناسب انحرافات سے کہانی کا تناؤ کم ہو جاتا ہے اور قاری کا ذہن کہانی کے بوجھ کو محسوس نہیں کرتا لیکن گلزار نسیم کہانی کے اعتبار سے خاصی بوجھل اور پیچیدہ ہے۔ یہی حال اسلوب کا ہے جس میں اختصار تو ہے، روانی نہیں اور جھٹکے صاف محسوس ہوتے ہیں۔ پھر اس مثنوی میں جذبات نگاری کی بہ نسبت خارجی زندگی کے بیان کو زیادہ اہمیت تفویض ہوتی ہے اور اس سبب کے نتیجے میں وہ توازن پوری طرح ابھر نہیں ہو سکا جسے مثنوی کی سب سے بڑی خوبی قرار دینا چاہیے۔ کہا گیا ہے کہ مثنوی گلزار نسیم کے اہم ترین اوصاف تکلف کی طرف میلان اور ایجاز پسندی ہیں۔ حالانکہ تکلف، تصنع کو تحریک دیتا ہے اور شاعری کی روح کو مجروح کرتا ہے۔ گلزار نسیم کے مطالعے سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے کسی داخلی دباؤ کے تحت یہ مثنوی نہیں لکھی بلکہ دیکھو اس طرح سے لکھتے ہیں محض سواد کے تحت اپنے کمالات دکھانے کی کوشش کی ہے۔ مثنوی میں روانی اور بہاؤ کے فقدان کا ایک باعث یہ بھی ہے۔ جہاں تک ایجاز پسندی کا تعلق ہے اگر ایجاز کو کفایت کے معنوں میں لیا جائے تو یہ ایک خوبی ہے لیکن اگر اس کا مفہوم واقعہ یا کیفیت کو شعوری طور پر مختصر کر کے پیش کرنا ہے تو یہ ایک عیب ہے۔ گلزار نسیم میں شاعر نے قصے کے ضمن میں اختصار کے جس عمل کو بروئے کار لانے کی کوشش کی اس کا نتیجہ کہانی کی اکہری یا کھوکھلی کیفیت کے روپ میں سب کے سامنے ہے۔ البتہ اکثر مقامات پر جہاں کہیں شاعر نے کفایت کو ملحوظ رکھا ہے تو یقیناً ایک بات پیدا ہو گئی ہے۔ تاہم کفایت کا یہ انداز نسیم کے اسلوب کی ایک لازمی صفت ہرگز نہیں کیونکہ اس نے جا بجا غیر ضروری تفاصیل سے بھی کام لیا ہے۔ مثلاً:

اے یوسف چشم زخم یعقوب — وے رشک برادران منکوب
اے دلبر دلبراں دغا باز — وے دیو سوار عرش پرواز
اے آب تہ زمین نیرنگ — وے قطب دوران برج اورنگ
اے پردہ کشائے بے حجابی — وے ذرۂ خانۂ دستیابی
اے مہرہ نرد برد شادہ — وے عزم سر گل بباد دادہ

---

[1] دیباچہ گلزار نسیم، مطبوعہ ادارۂ فروغ اردو، از سید وقار عظیم۔

اے پردہ کشائے روئے پنہاں — دے داغ نمائے پشت اخواں
تو بارخ ادھر سے لے گیا گل — تو مجھ سی پری کو دے گیا جل

یہاں اس قسم کے متعدد ٹکڑوں میں شاعر نے ایک مصنوعی فضا پیدا کی ہے اور ایجاز کی بجائے تفصیل کے رجحان کو اپنایا ہے۔

اردو مثنوی کے اس تذکرے میں مصحفی، نظیر اکبر آبادی، ذوق، غالب اور صادق کی مثنویوں کا نام بھی لیا جا سکتا ہے، لیکن موجودہ مطالعہ کے لیے مومن کی مثنوی "قول غمیں" اور نواب مرزا شوق کی مثنوی "زہر عشق" کا ذکر ہی کافی ہے۔ ان دونوں میں ایک مشترک خاصیت یہی ہے۔ وہ اس طرح کہ ان میں جن اور پری کے کردار نظر نہیں آتے اور نہ کہانی شہزادوں اور شہزادیوں ہی کے گرد گھومتی ہے۔ ان مثنویوں میں زندگی کے عام کردار محبت کے تجربے سے گزرتے اور زمانے سے نبرد آزما ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شاید یہ زمانے کی تبدیلی کا بھی اثر تھا کہ ان مثنویوں میں تخیل محض سے باہر آ کر حقیقت کی دنیا میں سانس لینے کا رجحان نمایاں تھا۔ اب پھر وہ کا وہ رجحان جس کے تحت قصے کے آخر میں سب بچھڑے ہوئے مل جاتے ہیں اور تمام مصیبتیں ختم ہو جاتی ہیں، ان مثنویوں سے غائب ہے اور قصے نے طربیہ کے بجائے المیہ کی صورت اختیار کی ہے۔ اس ضمن میں اولیت کا شرف میر کو حاصل ہے کہ اس نے نہ صرف مثنوی میں جگ بیتی کے بجائے آپ بیتی کا انداز اختیار کیا بلکہ فرضی مصنوعی فضا کو بھی خود پر وارد نہ ہونے دیا۔ میر کے بعد مومن اور شوق کی مذکورہ بالا مثنویوں کی اہمیت مسلم ہے۔ مومن نے یوں تو بہت سی مثنویاں لکھیں جن میں اس نے نہایت خلوص سے اپنے معاشقوں کا حال بیان کیا، تاہم ان میں سے مثنوی "قول غمیں" بطور خاص تجربے کی حدت اور جذبے کے خلوص کا ایک عمدہ نمونہ ہے۔ مثلاً اس میں شاعر نے فراق سے تڑپنے کی حالت کو یوں بیان کیا ہے۔

کیا کہئے کہ شب سے ملاقات ہوئی — کر نہ کچھ بولے نہ کچھ بات ہوئی
دل کے حسرت زدہ کیا بے کس — وہ بیٹھے ہوئے روتے رہے بس
خوش تھے لب پہ وہ آہیں باہم — حسرت آلودہ نگاہیں باہم
گرچہ ہر گز بھی دشمن تھا پہ کلام — پر یہ بولی وہ ذرا ہی کو تمام
کہ یہ کیا حال ہے کیوں روتے ہو — مفت کس واسطے جی کھوتے ہو
سب تم اوروں سے لگا بیٹھو گے — دل ہوئے ہم تو کوئی اور سہی

ہاں مگر تنگ ہو تو ہم کو ہو ۔ رنج و اندوہ جو ہو ہم کو ہو
کر چکی آہ جدائی خو ہے ۔ ہم میں کب صبر و وفا کی بو ہے
خیر رہنا ہوا اب تنگ اپنا ۔ اب وطن تم کو مبارک اپنا
تم رہو خوش کسی جوان کے ساتھ ۔ ہم چلے حسرت و حرماں کے ساتھ
ہم دل رنج و بلا کو سونپا ۔ تم کو تو ہم نے خدا کو سونپا
کہہ کے یہ اٹھ گئی بی کھوئی ہوئی ۔ ہچکیاں لیتی ہوئی روتی ہوئی

پھر یہی کیفیت مرزا شوق کی مثنوی "زہر عشق" میں بھی ابھرتی ہے جب ہیروئن اپنے عاشق سے آخری بار رخصت ہوتی ہے۔ دیکھئے:-

تو سلامت جہاں میں رہ مری جاں ۔ نکلیں ماں باپ کے ترے ارماں
واسطے میرے اپنا دل نہ کڑھا ۔ چاند سی جو گھر میں بیاہ کے لا
ہے یہی لطف زندگانی کا ۔ دیکھ سکھ اپنی نوجوانی کا
چار دن ہے یہ نالہ و فریاد ۔ عمر بھر کون کس کو کرتا ہے یاد
لطف دنیا کے جب اٹھاؤ گے ۔ ہم کو دو دن میں بھول جاؤ گے

لیکن یہ مماثلت یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ "قول حقیقی" اور "زہر عشق" دونوں میں محبوبہ وطن چھوڑنے پر مجبور ہے اور دونوں میں وصیت نامے کے حصے کو بڑی اہمیت تفویض کی گئی ہے۔ قیاس غالب ہے کہ مرزا شوق "زہر عشق" کے سلسلے میں "قول حقیقی" سے متاثر تھے۔ تاہم "زہر عشق" کو چربہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اس مثنوی کی اہمیت زبان کی سادگی اور عمدہ جذبات نگاری کے باعث بھی ہے۔

جذبے اور احساس کی آمیزش نے شوق کی بعض مثنویوں کو اردو نظم کے مزاج سے قریب تر کیا ہے تاہم داستانی مثنویوں میں بھی شعری کیفیات کی فراوانی ایک بڑی حد تک کردار اور واقعے کی لطافت کی مرہون ہے۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ مثنوی کو پڑھتے ہوئے اس کے خاص شعری حصوں سے تو کافی لطف اندوز ہوتا ہے لیکن کہانی اور کردار سے انہیں الگ کر کے پیش کیا جائے تو یہ لطف باقی نہیں رہتا۔ نظم کے نقطۂ نظر سے یہ ایک عیب ہے کہ خاص شعری کیفیت کسی کہانی، تمہید یا کردار کی دست نگر ہو۔ بات دراصل یہ ہے کہ نظم کو نثر سے پہلے عروج حاصل ہو چکا تھا اور اس لیے نظم کو کہانی، فلسفہ، اخلاق، مذہب

وغیرہ کی ترویج کے لیے عام طور سے استعمال کیا گیا لیکن جیسے جیسے نثر نے ترقی کی، نظم نے یہ موضوعات بڑی آہستگی سے نثر کے حوالے کر کے خود کو صرف شعری کیفیات کے اظہار کے لیے وقف کر دیا گو یہی دراصل نظم کا میدان تھا۔ جدید نظم میں یہ بات بے حد نمایاں ہے۔ اس کی تفصیل ذکر آگے آئے گا، لیکن اردو ادب کے جس دور کا ذکر مقصود ہے، اس میں نظم کا مخصوص مزاج ابھر کر سامنے نہ آ سکا تھا اور اسی لیے نظم زیادہ تر خارجی واقعات، کرداروں اور اشیا کے بیان ہی پر مشتمل تھی اور اس کے خالص شعری حصے اپنی الگ حیثیت کو پوری طرح منوا نہ سکے تھے۔ اس دور میں مثنوی کے علاوہ واسوخت ایک ایسی صنف ضرور تھی جس میں شاعر اگر چاہتا تو پوری طرح شعری کیفیات کو اجاگر کر دیتا لیکن واسوخت میں میکانکی انداز اور پامال موضوعات کو بار بار پیش کرنے کی روش نے ایک ایسی مصنوعی فضا پیدا کی کہ شعری کیفیات پوری طرح کھلنے نہ پائیں۔ پھر بھی بعض شعرا بالخصوص میر کے ہاں درد مندی اور کسک کے وہ عناصر نظر آ جاتے ہیں جو میر کا عام کلام میں بھی امتیاز تھا۔ واسوخت کا موضوع صرف یہ ہے کہ محبوب نے عاشق سے بے وفائی کی ہے اور اب عاشق اسے دھمکی دیتا ہے، جو دراصل محبوب کو اپنی طرف مائل کرنے کی کوشش ہی ہے۔ ظاہر ہے کہ واسوخت نے کہانی یا کردار کا سہارا لیے بغیر شاعر کے ردِ عمل کو پیش کیا ہے اور اگر تاثرات کے سلسلے میں اجتہادی روش کو بروئے کار لایا جاتا تو یقیناً واسوخت میں نظم کے اعلیٰ نمونے پیش ہو سکتے تھے۔ بایں ہمہ اردو ادب کے اس دور میں میر، سودا، جرأت اور امانت لکھنوی وغیرہ کے واسوخت کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ ان میں سے میر کے واسوخت زیادہ جاندار ہیں۔[1]

---

[1] میر کے ایک واسوخت سے یہ ٹکڑا دیکھیے:

تند خوئی جو سیکھے تم سے اس کے دشوار — کوئی دن تو بھی چیت جان سے اپنی بیزار
بیٹھیں ہر گوں میں اس سے تجھے سو سو آزار — حرف و حرفیں، گفتنے کی رہے لاگ لپیٹ

جا لگے گا سامنے اس کے تو بست تو آتے
عرق شرم میں ڈوبا ہوا جب گھر آئے

(٣)

اردو نظم کے اس دور میں مثنوی اور واسوخت کے علاوہ نظم کی مزید چار صورتوں کا ذکر ضروری ہے
ان میں سے دو صورتیں یعنی قصیدہ اور ہجو تو دراصل ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں تیسری یعنی شہر آشوب مرثیے
اور قصیدے کے امتزاج کا نمونہ ہے اور چوتھی خارجی موضوعات پر منظوم تبصرے کی وہ صورت ہے جسے اس
دور میں خالص نظم کا نام ملا ہے۔ ان میں سے پہلے قصیدے کو لیجئے! اردو ادب کا یہ دور معاشی اور سیاسی اعتبار
سے ایک عجیب سے انتشار کا دور تھا۔ ایک طرف تو شکست و ریخت کا عمل جاری تھا، قدیم اقدار ٹوٹ پھوٹ
رہی تھیں، اشرافیت اور نجابت کا تصور رخصت ہو رہا تھا، فضا پر سراسیمگی مسلط ہو گئی تھی اور دوسری طرف
ابھی بادشاہت کا تصور موجود تھا اور بادشاہ ہی کو نجات دہندہ، رازق اور محافظ تصور کیا جاتا تھا چنانچہ جہاں
تک اردو نظم کا تعلق ہے اس کا معتدبہ حصہ شخصیت کی تہذیب اور اس کے اظہار کے بجائے خارجی زندگی
کی ان دو حقیقتوں کو بیان کرنے کی ایک کاوش کے سوا کچھ نہیں۔ اس لیے ان ہر دو رجحانات کے تحت جو نظم
وجود میں آئی وہ نظم کے اس معیار سے یقیناً پست ہے جس کا احساس موجودہ دور کے قاری کو نہایت شدت
کے ساتھ ہوتا ہے۔ قصیدہ ایک مصنوعی فضا کی پیداوار ہونے کے باعث ایک مصنوعی اسلوب کا علمبردار
اور مطالب کے اظہار میں مبالغہ آرائی اور خوشامد پسندی کا حامی تھا چنانچہ سودا اور میر کے قصائد سے
کر جرأت، مصحفی، ذوق اور غالب کے قصائد تک نظم کی اس صنف نے اپنی مخصوص روش سے بہت کم
انحراف کیا ہے اور شاعر نے حسب قاعدہ مطلع، تشبیب، گریز، مدح اور دعا کے مراحل کو عبور کیا اور ہر موقع
پر قصائد کے عروج کا اظہار کیا ہے۔ بے شک الفاظ کے دروبست، محاورات اور تشبیہ و استعارات کے
استعمال میں ان میں سے ہر شاعر نے ایک حد تک جدت پسندی کا ثبوت بھی دیا نیز ان میں سے
ہر ایک نے اپنے مخصوص لہجے میں بات کی ہے تاہم قصیدے کے مخصوص شکوہ اور جذبات کی تنگی نے تہذیب
جذبات کے عمل کو وجود میں نہیں آنے دیا پھر قصیدہ لکھنے والے کے سامنے سب سے بڑا مقصد یہ رہا ہے

کہ وہ صرف اپنے بلیغ کلام کا اظہار کرسکے بلکہ زبان پر اپنی گرفت کا ثبوت بھی دے سکے نیز مبالغہ آرائی میں
ان بلندیوں پر پرواز کرسکے جن تک دوسرے قصیدہ نگاروں کا تخیل نہ پہنچ سکا ہو۔ قصیدہ کے اقتباسات دیکھیں
تو اس سادگی، تخلیقی رنگ وغیرہ۔ کا مقصد حاکم وقت کی خوشنودی حاصل کرنا اور یوں شاعر کے گزر اوقات کے
لیے ایک آسان وسیلہ بہم پہنچانا تھا۔ اس بات سے بحث نہیں کہ اپنے اس عمل میں قصیدہ گو کہاں تک حق بجانب
تھا۔ کیوں کہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر وہ قصیدہ نہ کہتا تو بھوکوں مرتا! یہ سب تسلیم لیکن دیکھنے کی بات یہ بھی ہے
کہ قصیدہ کے تحت جو کچھ لکھا گیا وہ کہاں تک شعر کے اس معیار پر پورا اترتا ہے جس سے شاعری کا رسیا واقف
ہے نیز وہ کہاں تک قاری کے جمالیاتی ذوق کی تسکین کا موجب ثابت ہوتا ہے۔ بے شک شعر کو اس کے
تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھنا بھی ضروری ہے اور اس لحاظ سے قصیدہ کی تاریخی اہمیت سے انکار ناممکن ہے
تاہم دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ قصیدہ نے زمان ومکان کی حدود کو عبور کرکے اپنے وجود کا جواز مہیا بھی کیا
ہے یا نہیں۔ اس سلسلے میں یہ بات قابل غور ہے کہ جب ہندوستان میں بادشاہت کا نظام ختم ہوا تو قصیدہ
بحیثیت ایک صنف قریب قریب ختم ہو گیا۔ اگر قصیدہ بھی کسی داخلی دباؤ اور ضرورت کے تابع ہوتی
تو یقیناً نئے حالات وواقعات کے باوجود زندہ رہتی اور اگر یہ زندہ نہ رہ سکی تو ماننا پڑے گا کہ یہ ایک
وقتی ضرورت کی چیز تھی اور جب وقت گزر گیا اور اس کی افادیت ختم ہو گئی تو شعرا بھی اسے ترک
کرنے پر مجبور ہو گئے۔

مدح اور ہجو ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ مدح کا محرک احساس کمتری اور ہجو کا احساس برتری ہے
اور نفسیات نے برتری اور کمتری کے احساسات کو ایک ہی بنیادی احساس کے تابع قرار دیا ہے۔ مذکورہ
بالا دور دراصل ایک عجیب سے تضاد کا دور تھا اور اس میں روشنی اور تاریکی، سکون اور انتشار، دولت
اور غربت کا فرق پوری طرح وجود میں آ چکا تھا۔ شاعر جب دربار میں پہنچتا تھا یا کسی امیر کے آستانے پر
حاضر ہوتا تھا تو قصیدے کے ذریعے اپنے احساس کمتری کو بروئے کار لا کر ممدوح کی ہمدردی حاصل کرنے
کی کوشش کرتا تھا لیکن جب وہ دربار سے باہر آ کر زندگی کی ناہمواریوں سے متصادم ہوتا تو خود کو زمانے
کے زوال آمادہ رجحانات سے بلند و بالا تصور کرکے ان کو ہدف طنز بنانے کی طرف خود کو مائل پاتا تھا۔
پھر اس ایذا رسانی کے جذبے نے بھی دو صورتیں اختیار کیں۔ ایک وہ جب شاعر اپنی ذات کے تحفظ اور اپنی
برتری کے احساس کو قائم رکھنے کے لیے شخصی سطح پر طعن و تشنیع کے عمل میں مبتلا ہوتا اور دوسری وہ جب وہ

غیر شخصی سطح پر زمانے کے زوال کا وہ رجحانات اور شکست و ریخت کے عمل کو طنز کا نشانہ بنایا تھا مختصراً اگر سطح پر جو ہجو لکھی گئی، شعری کیفیات کے اعتبار سے بہت نہیں، وہ اخلاقی معیار کے اعتبار سے بھی ناقص اور قابل اعتراض تھی۔ شخصی سطح کی اس ہجو کے نمونے سودا کے کلام میں عام طور سے ملتے ہیں۔ سودا نے میر ضاحک فدوی، بقا، مکین، مولوی ندرت اور بعض دوسروں کی جو ہجویں لکھی ہیں ان کا عام اخلاقی معیار بھی خاصا پست ہے۔ اسی طرح انشا اور مرزا اعظم بیگ کی شعوری چشمکوں نے جو ہجویہ انداز اختیار کیا اور بعد ازاں لکھنؤ میں انشا، اور مصحفی کے مابین جو معرکے ہوئے شخصی سطح کی ہجو کے نہایت پست نمونے تھے اور ان میں کسی شعری کیفیت کو تلاش کرنا بالکل عبث ہے۔ دوسری سطح پر وہ ہجو لکھی گئی جو دراصل معاشرے کی ناہمواریوں پر ہجویہ طنز کا درجہ رکھتی تھی۔ اس ضمن میں سودا کی وہ ہجویات جن میں اس نے فوجی نظام کے انحطاط پر طنز کی ہے، یقیناً طنزیہ شاعری کے اعتبار سے قابل قدر ہیں۔ اس غیر شخصی ہجو کے ساتھ ساتھ شہر آشوب کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اردو میں شہر آشوب کو رواج دینے والے شاکر ناجی تھے۔ ان کے بعد میر، سودا، نظیر اکبر آبادی وغیرہ نے شہر آشوب لکھے۔ ان شہر آشوبوں میں زمانے کے عام انحطاطی رجحانات کی پردہ دری کی گئی ہے۔ جعفر قائم چاند پوری کے شہر آشوب بھی کافی دلچسپ ہیں۔ تاہم شہر آشوب دراصل احساس برتری کے اظہار ہی کی ایک صورت ہے اور اگرچہ اس کے ذریعے زمانے کی ایک واضح تصویر نظروں کے سامنے ابھر آتی ہے تاہم یہ سوال باقی رہتا ہے کہ کیا یہ نظم کے اصل معیار کے مطابق بھی ہے۔ بظاہر ہے کہ اس سوال کا جواب نفی کے سوا اور کچھ نہیں اور یہ اس لیے کہ شہر آشوب تو ایک اونچے سنگھاسن سے زندگی پر ایک نگاہ غلط انداز ڈالنے کا نام ہے اور نشیب سے منزل کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھنے کی ایک کاوش بلکہ وہ تو ایک ہموار سطح پر زندگی سے متصادم ہونے اور اس تصادم سے حظ کر کے جبلی کیفیات کو یکبار بیدار کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ اسی لیے مدح یا ہجو کی اہمیت بحیثیت نظم محل نظر ہے کہ ان میں سے ایک تو صرف نشیب اور دوسری محض فراز سے زندگی کو دیکھتی ہے اور ان دونوں میں شاعر کی داخلی کیفیات سطح پر نمودار نہیں ہوتیں۔

اس دور میں نظم کی تیسری صورت مرثیہ سید الشہدا ہے۔ بالعموم مرثیے کے دو پہلو ہوتے ہیں ایک وہ جس کے تحت شاعر ممدوح کی بہادری یا شجاعت کا ذکر کرتا ہے اور دوسرا وہ جس کے تحت وہ واقعات کربلا کو نہایت رقت آمیز لہجے میں بیان کرتا ہے۔ اس مقصد کے ساتھ کہ قارئین کے دل گداز ہوں اور

آہ و بکا کو تحریک سے تعریف کے ضمن میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ شعرا نے قصیدہ میں مبالغہ آرائی کے رجحان کو بطورِ خاص اپنایا ہے اور گھوڑے، تلوار، جنگ اور دوسری باتوں کے بیان میں تخیل سے مدد لی ہے۔ البتہ مرثیہ اور قصیدہ کے رزمیہ عناصر میں یہ فرق عیاں ہے کہ قصیدہ کی مبالغہ آمیزی کے پشت مطلب براری کا جذبہ کارفرما ہے جب کہ مرثیہ کے پسِ پشت خوش اعتقادی اور مذہبی خلوص موجزن ہے۔ جہاں تک مرثیے میں داستان کا تعلق ہے، شعرا نے واقعاتِ کربلا کو ڈرامائی انداز میں پیش کر کے کرداروں کو ابھارا اور ان کے جذباتی ردِ عمل کو اجاگر کیا ہے۔ مثنوی کا وصف کہ وہ اپنے زمانے کی معاشرت کے نقوش کو محفوظ کرتی اور مختلف کرداروں میں شاعر کے اپنے احساسات و جذبات کو منتقل کر کے پیش کرتی ہے، ان مرثیوں میں بھی موجود ہے۔ تاہم ان مرثیوں کی مخصوص مذہبی فضا اور خوش اعتقادی سے لگاؤ نے انہیں مسلمانوں کے صرف ایک فرقے تک محدود کر کے مرثیے کی آفاقی اپیل کو کم کیا ہے۔ دوسرے یہ مراثی سامعین کو رلانے کے لیے تحریر ہوئے اور اس نمایاں مقصد نے جذبات و احساسات کی عکاسی میں بھی مبالغہ آمیزی اور رقت انگیزی کو تحریک دی۔ شعر کا کام کہ وہ بوجھل جذبے کو سبکبار کر کے ذہنی تسکین کی ایک صورت پیدا کرتا ہے، ان مراثی میں موجود نہیں۔ اس کے بجائے یہاں آنسو بہانے اور یوں اعصابی تسکین حاصل کرنے کی ایک صورت پیدا ہوئی ہے جو شعری کیفیت کے بجائے ڈرامائی عنصر اور مذہبی جذبے کا نتیجہ ہے۔ اس سب کے باوجود اردو نظم کے ارتقا میں ان مراثی کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ اول اس لیے کہ ان کے ذریعے شعری زبان میں نکھار اور توانائی در آئی۔ دوم اس لیے کہ فطری مناظر کی بالخصوص عکاسی کا رجحان انہی کے باعث پروان چڑھا۔ بالخصوص میر انیس کے وہ مرثیے جن میں صبح و شام کے مناظر کا بیان ہے، نظم کی آئندہ ترقی کے لیے خاصے مفید ثابت ہوئے۔ سوم اس لیے کہ واقعاتِ کربلا کے بیان میں بھی ان مرثیوں نے ہندوستان کی معاشرت اور اس کے رسم و رواج کو پیش کیا اور یوں نظم کو دھرتی سے قریب تر کرنے کی کوشش کی۔ پھر بھی ان مراثی کو نظم کی ترقی یافتہ یا ترقی پذیر صورت قرار دینا سخت مشکل ہے۔

اردو میں مرثیہ نگاری کی روایت تو دکنی دور ہی میں قائم ہو گئی تھی لیکن اس کے بعد بھی اس کی ترقی جاری رہی۔ سودا، میر، ضمیر، خلیق، انیس، دبیر، مونس اور متعدد دوسرے شعرا نے اس سلسلے میں بہت عمدہ مرثیے لکھے۔ واجد علی شاہ کے دور میں تو مرثیہ نگاری کا رجحان معاشرے پر پوری طرح مسلط ہو گیا تھا اور اس نے

شعری تخلیق کے دامن کو قطعاً محدود کر دیا تھا۔ اس زمانے میں مرثیہ سید الشہدا کے علاوہ شخصی مرثیے کو زیادہ فروغ حاصل نہ ہو سکا جو شخصی نقصان کے احساس سے لبریز تھا اور جس کی تخلیق شاعر کے ذاتی غم کے باعث تھی۔ چنانچہ اس سارے دور میں مومن کا وہ مرثیہ جو اس نے اپنی محبوبہ کی موت پر لکھا اور غالب کا وہ مرثیہ جو اس نے عارف کی موت پر تحریر کیا، ان کے علاوہ اور کوئی قابلِ ذکر مرثیہ نظر نہیں آتا۔

(۵)

اردو نظم کی چوتھی اور آخری صورت "خاص نظم" کے ذیل میں آتی ہے۔ اگر اس صورت میں خارج کی دنیا محسوسات اور جذباتی اور شاعر خارجی زندگی کے مظاہر کو سہارا لے کر اپنی ذات میں غوطہ زن ہو سکتا تو یقیناً اردو شاعری کے اسی دور میں نظم کا اصل مزاج ابھر آتا۔ لیکن اس دور کا فرد ابھی خود میں کردار کی اس انفرادیت کو پیدا نہ کر سکا تھا جو نظم کی نمو کے لیے ضروری ہے اور اس لیے اس کی مسرت یا دکھ میں بھی ایک اجتماعی رد عمل کی کیفیت زیادہ نمایاں تھی۔ واضح رہے کہ انبوہ میں ہونا ایک جشن ہے یعنی اس میں غم کی خلش کم ہوتی ہے اور جشن میں انبوہ کے ساتھ لطف اندوز ہونا جذبے کی بالائی سطح کو ظاہر کرتا ہے۔ غم کی کسک تو اسی حالت میں شدت اختیار کرتی ہے جب فرد انبوہ سے کٹ کر اپنی تنہائی کی آگ میں جلتا ہے۔ اسی طرح اصل مسرت ایک انفرادی تجربہ ہے اور اس کی گہرائی اور شدت انبوہ سے الگ ہو کر اپنی انتہا کو پہنچتی ہے۔ اسی لیے نظم کا صحیح مزاج اس وقت سامنے آتا ہے جب فرد ایک مکمل "کل" میں تبدیل ہو کر اپنی الگ حیثیت میں منکشف تجربات میں سے گزرتا اور ان سے غم یا مسرت اخذ کرتا ہے۔ لیکن زیر نظر دور میں اردو نظم کی یہ جہت نمایاں نہیں ہو سکی تھی۔ دراصل یہ نظم کا تجرباتی اور تخلیقی انداز سطح پر آ گیا تھا۔ چنانچہ مثنوی، قصیدہ، ہجو یا مرثیہ سے ہٹ کر خاص نظم کی جو صورت ابھری اس میں زیادہ تر خارجی زندگی کو بیان کرنے کی روش موجود ہے اور انفرادی طرف مڑنے کا رجحان بہت کمزور ہے گویا اس دور کی خاص نظم نے نظم کے صرف ایک پہلو یعنی خارجی سطح پر زیادہ توجہ صرف کی ہے اور شاعر کی ذات کو پوری طرح ابھار نہیں کیا۔ نظم کی یہ روایت دکنی دور ہی میں قائم ہو گئی تھی۔ پھر وقت کے ساتھ ساتھ حالی تک اردو نظم نے اس خاص روایت کو ملحوظ رکھا اور نظم خارجی زندگی کے بیان اور شعور کے اجتماعی رد عمل کی پیش کش تک محدود رہی۔ بے شک خارجی زندگی کے بیان میں شعرا نے ایک حد تک شعری کیفیات کو بھی پیدا کیا اور حقیقت یہ ہے کہ اگر وہ پیدا نہ کرتے تو نظم کے اس اسلوب کو شاعری کے زمرے میں شامل کرنا ہی مشکل ہو جاتا پھر بھی اس میں شاعر کی ذات کی آمیزش تقریباً معدوم

اور موجود ہے اور بالعموم شخصیت کے اجتماعی رخ کے نیچے دبی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ واضح رہے کہ جب فرد کی شخصیت کا سماجی رخ زیادہ توانا ہو تو وہ سماجی قوانین اور روایات سے ہم آہنگ ہو کر ایک طرح کے اجتماعی نمونے میں ڈھل جاتا ہے لیکن جب اس کا انفرادی رخ زیادہ توانا ہو تو وہ خود تجربات سے گزرتا اور نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ اس دور کی اردو نظم میں فرد کا سماجی رخ زیادہ توانا ہے یعنی اگرچہ انفرادی رخ ایک حد تک موجود ہے تاہم یہ سماجی رخ کے بوجھ سے دبا پڑا ہے۔ یہ تیز خارجی زندگی کے بیان میں انفرادیت کی رمق تو موجود ہے تاہم سماجی رخ نے اس انفرادیت کو اپنے بھرپور اظہار کی اجازت نہیں دی۔ یہی اس دور کی اردو نظم کا المیہ بھی ہے۔

خارجی زندگی کو دیکھتے چلے جانے اور آخر میں گریز کر کے اپنی ذات کی طرف آنے کی روش اس دور میں عام ہے لیکن ایسا نہیں ہوا کہ خارجی زندگی کے بیان نے انکشافِ ذات کے لیے پس منظر کا کام بھی دیا ہو۔ مثلاً موسمِ سرما کے بارے میں سودا کی مشہور نظم سے یہ اقتباس دیکھئے:

سردی اب کی برس ہے اتنی شدید — صبح نکلے ہے کانپتا خورشید
جتنا عالم تھا کا تغیر ہوا — بلکہ کہیے کہ زمہریر ہوا
ان دنوں چرخ پر نہیں ہے مہر — گرد میں کانگڑی سے ہے سپہر
لیک دیکھا جو غور کر کے آپ — نکلے ہے منہ سے آسماں کے بھاپ
پانی پر جس جگہ کہ کائی ہے — سبز وہ شال کی رضائی ہے
گر پڑے برگ تاک جھڑ کے تمام — بلبلیں مر رہیں اکڑ کے تمام

۱؎ بعض نقاد شعر کے غیر شخصی اظہار کو پسند کرتے ہیں اور شخصیت کی نفی کو ان کا نظریہ فن کے منافی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شخصیت کے متعدد داخلی انداز ہیں جو فن میں منعکس ہوتے ہیں۔ اگر شخصیت اپنی اجتماعی حیثیت اور شعوری کوشش کے ساتھ فن میں در آئے تو وہ رنگ کی کیفیت پیدا ہو گی لیکن اگر شخصیت کی تہذیب ہو جائے اور یہ انفرادیت کے روپ میں لطیف اور پیچیدہ ہو کر تخلیق میں شامل ہو جیسے پھول کی خوشبو ہے یا جیسے بیج میں درخت کی اصل موجود ہے تو یہ امر واضح ہے کہ شخصیت کی اس تہذیب کو ہی بعض نقادوں نے غیر شخصی اظہار کا نام دیا ہو یعنی غیر شخصی ایک مثبت ترکیب ہے جو بجائے خود شخصیت ہی کا ایک روپ بن سکتی ہے۔

آگ بھی ٹھنڈے سے ٹھٹھرتی ہے — گوروں کے بیچ چھپتی پھرتی ہے
ڈر کے مارے دیکھیے جس کو — دست زیر بغل ہے شکل سبو
کب سے بیچارا دھوپ میں کھوتی بیاد — سامنے مسکرے کے آگے رکھ دے سیہ
جو سکھ گئے ہیں سو دگنا دوہی — نالو آغوش میں ہیں جا سے لوہی
بیٹھے رہتے ہیں روئی میں مزدور — جس طرح ناشپاتی و انگور
سقا بیٹھے ہے ہو کے گمھوں پلنگ — یاد پانی نکالو چیر کے سنگ
خوش ایسی ہی پڑ رہی ہے ٹھنڈ — سنتے ہی زمہریر کا بھی گھمنڈ
سودا آخر ہے سردی کا مذکور — شعر بھی گر خنک ہوں رکھ معذور
آگے جاتا نہیں ہے اب بیرہ — ہو گئی ہے زبان بھی اولا

اس نظم میں سودا نے موسم سرما کا نقشہ کھینچتے ہوئے فنی بصیرت کا ثبوت دیا ہے اور زندگی کے مختلف مظاہر پر موسم کے اثرات کو شگفتہ انداز میں بیان کیا ہے۔ لیکن نظم کے آخر میں اس نے ان صرف اس بات پر زور دیا ہے کہ اب شاعر کی زبان بھی منجمد ہو گئی ہے اس لیے نظم ختم ہوتی ہے۔ معاً قاری سوال کرتا ہے کہ شاعر نے اتنے تجربے کیوں کی تحریر کس بات کے اظہار کے لیے کی تھی؟ کیا محض اس لیے کہ وہ بتانا چاہتا تھا کہ اس بار سردی معمول سے زیادہ ہے، چنانچہ قاری کا اعتراض برمحل ہے کہ سودا کی یہ نظم محض خارجی زندگی کا بیان ہے۔ اس میں شاعر کی ذات منکشف نہیں ہوتی۔ یہی حال سودا کی دوسری نظموں کا بھی ہے اور اب میر کی نظم "در مذمت برشگال" پر:

کیا کہوں کیسی ہے یہ برسات — جوشش باراں سے بہہ گئی ہر بات
بند تھمتی نہیں ہے اب کی سال — چرخ گویا ہے آب در غربال
ماہ و خورشید اب نکلتے نہیں — کہ رہے ڈوبے ہوئے اچھلتے نہیں
لکڑیوں سے کی ناؤ سازی ہے — خنک بازی اب آب بازی ہے
دست آب ہر جہت کو یہ — کب سے ہووں کے ہو گئے بازار
غرق ہے چڑیا اور گھوڑی ہے — خشکی کا جانور بھی بگڑی ہے
شہر کی بحر میں ہے پانی — بستی پھرتی ہے اب طرح خرابی

ہر طرف ہیں نظر میں ابر سیاہ — پانی ہے جس طرف کو کریں نگاہ
لکھے کیا میر مینہ کی طغیانی — ہو گئی ہے سیاہی بھی پانی

اس نظم کے آخر میں شاعر کا انداز بعض سودا کی مثنوی سے بھی قریب ہے۔ بہرحال نظم سے کچھ ایسا تعلق نہیں اور باقی نظم میں بھی شاعر نے صرف واقعہ کے بیان پر ہی ساری توجہ صرف کی ہے۔ نظم میں کوئی دوسری سطح بھی موجود نہیں جو اسے ایک بھرپور شعری تجربے کا درجہ عطا کرتی۔ یوں ڈرون نگاہی کا یہ تقاضا ضرور ہے کہ کوئی ناقد میر کی اس نظم میں برسات کی طغیانی کے پرتو میں کسی گہرے مفہوم کی نشاندہی کرے لیکن حقیقت یہ ہے کہ نظم صاف بتا رہی ہے کہ میر کے پیش نظر کوئی ایسا چھپا ہوا مفہوم ہرگز نہیں تھا۔ نظم کا مقصد برسات کے موسم کے مختلف جلوؤں کو پیش کرنا تھا اور بس!

اس دور میں خاص نظم کے ضمن میں اہم ترین نام نظیر اکبر آبادی کا ہے۔ یوں تو نظیر نے مثنوی، واسوخت، شہر آشوب، منقبت، قطعات اور رباعیات میں وافر شعری سرمایہ پیش کیا تاہم اس کی اصل عطا خاص نظم کی وہ صنعت ہے جس میں اس نے اپنے وطن کی دھرتی سے گہری وابستگی کا ثبوت دیا ہے۔ نظیر کی حیثیت اس سیاح کی سی نہیں جو کسی ملک کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک ہر شے پر ایک نگاہ غلط انداز ڈالتا چلا جائے بلکہ اس نے تو دھرتی کے ایک سپوت کی طرح نہ صرف دھرتی کے ہر جذباتی ابال میں شرکت کی ہے بلکہ اس کی باس کو سونگھا اور اس کے لمس کو محسوس بھی کیا ہے۔ غزل کے ایک ایسے دور میں جب شاعر نے اپنی دھرتی کے بجائے دوسرے ملک کی دھرتی سے ذہنی اور جذباتی وابستگی کا اظہار کیا تھا، نظیر نے اپنے وطن کے مظاہر سے ناتا جوڑا اور کسی تخیلی فضا میں محو خرام کرنے کے بجائے آنکھیں کھول کر اردگرد کی فضا کو دیکھا اور اس کی اشیا اور تحریکات سے خود کو ہم آہنگ کر لیا۔ وہ ایک تماشائی نہیں بلکہ شریک کار ہے اور کسی اونچے ٹیلے پر بیٹھا وہ نہیں بلکہ ناچتے اور تھرکتے ہوئے انبوہ کا ایک جزو ہے۔ نظیر کی نظم کو اس سے فائدہ بھی پہنچا ہے اور نقصان بھی۔ فائدہ اس طرح کہ اس نے نظم کے تخیلی اور تجریدی عمل کو اپنا کر زمین کی سطح پر پیش قدمی کی ہے اور یوں اس کے ہاں اکتساب کے بجائے تجربے کا عمل واضح ہوا ہے۔ نقصان اس طرح کہ اس تجربے کی حیثیت انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی ہے۔ نظم نگار کا کام محض یہ نہیں کہ وہ اجتماعی تحریکات کا نباض ہو بلکہ یہ ہے کہ وہ انبوہ کے عام میلان میں بہنے سے خود کو روکے اور اپنے انفرادی رد عمل کو بروئے کار لائے۔ اس ضمن میں نظیر، ویشنو بھگتی تحریک کے بعض شعرا سے بطور خاص متاثر ہے

کہ اس نے انبوہ کے ردِعمل کی عام صورت عکاسی کی ہے اور زندگی کے مختلف مظاہر سے ایسے نتائج اخذ کیے ہیں جو بیشتر ضرب الامثال کے عین مطابق ہیں۔ یہ کیفیت ان نظموں میں بہت نمایاں ہے جو اس نے موت، مفلسی کی فلاسفی اور بنجارہ وغیرہ عنوانات کے تحت لکھیں۔ یہاں شاعر کا ردِعمل روایت کا ایک حصہ ہے اور اس میں ایک الگ ہستی کا انفرادی ردِعمل زیادہ اجاگر نہیں ہوا۔ دوسری نظموں میں بھی جہاں شاعر نے انبوہ کا ایک جزو بن کر شب برات، ہولی، بسنت، عید، راکھی، دیوالی، برسات، کنہیا جی کی راس اور جوگی جی کے میلے میں شرکت کی ہے شاعر کی انفرادیت سطح پر نہیں آ سکی اور اس کے نتیجے میں اس کی ذات کا جوہر پوری طرح قطعاً یوں منظر پر نہیں رہا ہے۔ یہی حال اس کی ان نظموں کا ہے جو گھوڑے اور پتنگ کی تعریف، کبوتر بازی، بلبلوں کی لڑائی، ریچھ کا بچہ، بیا، آگرے کی ککڑی، کھیلیاں، آدمی یا خربوزے کے بارے میں ہیں کہ ان میں شاعر نے قوم کے مخصوص مجموعی ردِعمل کو نمایاں کیا ہے اور اشیا کو اس کرنے کے رجحان کو بھی اجاگر کیا ہے تاہم اس نے ان اشیا کی نسبت سے اپنی ذات کے کسی گہرے ردِعمل کو اجاگر نہیں کیا مثلاً یہ چند نمونے:-

شب برات:-

جھڑ کسی کا جل گیا آنکھیں جھلس گئیں　　چھاتی کسی کی جل گئی بانہیں جھلس گئیں
ناکیں کسی کی اور کسی کی تو رانیں جھلس گئیں　　مونچھیں کسی کی ٹیک گئیں پلکیں جھلس گئیں
لے کسی کی داڑھی پہ چنگاری شب برات

شب برات کا یہ تصور خاصا سطحی ہے اور شاعر نے شب برات کے مختلف مظاہر کے بیان پر اپنا سارا زورِ قلم صرف کیا ہے۔ لیکن خود شاعر نظم کے آخری بند میں سامنے آتا ہے اور وہ بھی صرف اس حد تک:-

کوئی دوستوں کو دلا رہا ہے سمجھتا ہے اپنے جیر　　کوئی دشمنوں سے دل کا نکالے ہے اپنا بیر
کہتا ہے یوں نظیر بھی آتش کی دیکھ سیر　　یا رب تو سب کی رکھیو برس دن کی خیر
سب طرح کر رہی ہے تماشا شب برات

ہولی:-

جب پھاگن رنگ جھمکتے ہوں [illegible] رنگ کے بیچ　　کچھ دم میں [illegible] عشرت کا [illegible] کے بیچ

دل شاد ہوئے خوش حالی سے اور عشرت کے سر رنگ اٹھے　　یہ چہل عشرت ہولی کی جو دیکھنے والے دنگ ہوئے
محبوب پری رو بھی ٹھمکے کچھ جھجک جھجک کچھ ٹھٹک ٹھٹک

ہولی کے تہوار کا بیان ہی اس نظم کا خاص موضوع ہے۔ شاعر حسب معمول اس تہوار کو ایک موسم جزو ہے اور اس سے ہٹ کر اس کی حیثیت عنوان کے برابر ہے۔ نظم کے آخر میں وہ اپنی ذات کو لطف اس طرح اجاگر کرتا ہے۔

وہ شوخ رنگیلا جب آیا یاں ہولی کی کر تیاری　　پوشاک سنہری زیب بدن اور ہاتھ چمکتی پچکاری
کی رنگ چھڑکنے سے کیا کیا اس شوخ نے دھوم مچا ڈالی　　ہم نے بھی نظیر اس چنچل کو پھر خوب جھکولا بھر ماری
پھر کیا کیا رنگ مچے اس دم کچھ ٹھٹک ٹھٹک کچھ لچک لچک

اردو نظم میں نظیر کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ اس نے شعر کو آسمان سے اتارنے اور زمین کی باس سونگھنے کی طرف متوجہ کیا اور یوں اپنے وطن کی دھرتی اور اس کے باشندوں کو نہیں بلکہ اس کی روایات، تہواروں اور ثقافتی مظاہر سے بھی گہری وابستگی کا ثبوت بہم پہنچایا۔ پھر اس نے تخیل محض کے بجائے تحقیق اور تجربے کا اصل اختیار کیا جو نظم کا ایک نہایت اہم پہلو ہے۔ علاوہ ازیں اس نے انکشاف ذات کے عمل کو خود پر مسلط نہیں ہونے دیا اور جنسی پہلوؤں کو بھی اسی طور سے بیان کیا جس سے کہ زندگی کے دوسرے پہلوؤں کو اور آخر میں نظیر نے ایک صحت مند اور متحرک انسان کی طرح خود کو زندگی کے کسی خاص پہلو تک محدود نہیں رکھا بلکہ ایک صحت مند درخت کی طرح اس کی ہر کروٹ سے لطف اندوز ہوا۔ یہی نظیر نے زندگی کے مختلف مظاہر سے لطف اندوز ہونے کے لیے اپنے آپ کو عوام کے جیسی اجتماعی زندگی کا حصہ ہو گیا اور ہر ناچنے اور تھرکتے ہوئے گروہ میں جیسے خود کو الگ ضم کر دیا۔ اس سب کے نتیجے میں اس کی اپنی ذات پوری طرح سامنے نہ آسکی۔ اگر ایسا ہو جاتا تو نظیر اردو نظم کے جدید رنگ کا سب سے بڑا پیش رو قرار پاتا۔

---

(۶)

اردو نظم کو اگرچہ دورِ حالی اور اس کے رفقا کا عطیہ تھا اس زمانے میں غزل کے بجائے نظم کو مرکزی حیثیت تو حاصل ہوئی تاہم یہ کہنا کہ اس زمانے میں جدید اردو نظم کا بھی آغاز ہوا، کچھ ایسا درست نہیں۔ دراصل اردو نظم کے بیشتر نقادوں نے موضوع کی تبدیلی کو جدید نظم کی ابتدا کے مترادف قرار دے کر یہ کلیہ قائم کیا ہے کہ اردو جدید اردو نظم حالی کے دور میں جنم لیتی دکھائی دیتی ہے۔ دراصل موضوع کی تبدیلی تو ہر نئے دور کا ایک امتیازی نشان ہے کیوں کہ ہر نیا دور اپنے ساتھ نئی اشیا، نئے محرکات اور نئے مسائل لاتا ہے۔ مغلی دور میں نظم نے خود کو زیادہ تر مذہبی جذبات کی ترسیل کا ذریعہ اور داستان گوئی اور قصیدہ نگاری کا ایک وسیلہ بنا کر پیش کیا تھا لیکن میر اور سودا کے زمانے میں جب کساد بازاری، طوائف الملوکی، انتشار اور شکست و ریخت کی فضا مسلط ہوئی تو اس کے نتیجے میں ہجو اور شہر آشوب کی صورتیں بھی وجود میں آ گئیں گویا ایک نیا موضوع سامنے آیا تاہم ان دونوں ادوار میں اردو نظم کا پیکر جوں کا توں قائم رہا اور نظم نے خود کو زیادہ تر خارجی زندگی کی عکاسی اور اجتماعی شعور کے اظہار کے لیے وقف رکھا۔ حالی اور اس کے رفقا کے زمانے میں زندگی کے موضوعات ایک بار پھر بدلے۔ میر اور سودا کے زمانے سے لے کر غالب کے دور تک ہندوستان کی فضا شکست اور زوال کے احساسات سے لبریز تھی اور انفعالیت کا رجحان سطح پر آ چکا تھا۔ آخر آخر میں تو اس زوال اور انتشار نے ارضی رجحان کو بھی برانگیختہ کر دیا جس کے نتیجے میں خود حفاظتی، بے راہ روی اور قدروں کی شکست و ریخت کا عمل اپنے تمام گھناؤنے پہلوؤں کے ساتھ وجود میں آ گیا۔ غدر اس سلسلے کی آخری کڑی تھا کہ اس میں ہندوستانی قوم کو سماجی سطح کے علاوہ قومی اور سیاسی سطح پر بھی ہزیمت کا منہ دیکھنا پڑا۔ لیکن یہ زوال اور شکست کی آخری حد تھی جب انسان کسی طاقت ور حریف کے دباؤ کے تحت قدم قدم پیچھے کو ہٹتا ہوا آخر ایک ایسے مقام پر پہنچ جائے جہاں اس کی پشت دیوار سے جا لگے اور فرار کے تمام راستے مسدود ہو جائیں تو وہ تحفظ ذات کے جذبے کے زیر اثر ایک بار پھر توانائی کا مظاہرہ کرتا اور حریف سے متصادم ہونے

کے لیے اپنی ساری سکت کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہی کچھ غدر کے بعد ہوا کہ ہندوستانیوں نے دو طرف اپنے حریف یعنی انگریز سے سیاسی سطح پر ایک طویل جنگ کا آغاز کر دیا بلکہ خود کو انگریزی تہذیبی سحر تک اور پاؤں سے اور نیز ایک شدید احساس کمتری سے نجات پانے کی تحریک بھی شروع کر دی۔ پہلی صورت کانگرس اور مسلم لیگ کے قیام اور ایک طویل جنگ آزادی میں منتقل ہوئی اور دوسری صورت نے مغربی تہذیب کو اپنانے اور مغرب کے ترقی پسند عناصر کو ساتھ دینے کی اس روش کو اختیار کیا جسے سرسید احمد خان اور دوسرے اکابرین نے تو آشیرباد دی لیکن جسے اکبر الٰہ آبادی، شبلی اور مسلمان علما نے ہرگز پسند نہ کیا لیکن ان دو صورتوں کے علاوہ ایک تیسری صورت بھی تھی جسے اس سارے دور کا ایک امتیازی نشان قرار دینا چاہیے۔ یہ صورت اصلاح کا وہ جذبہ تھا جس کے تحت حالی اور اس کے رفقا نے شعری اور پر قوم میں ایک نئی روح پھونکنے کی کوشش کی۔ حالی کے ہاں غزل کی اس خاص رنگ کو ترک کرنے کا اقدام جس میں ابتذال، جنسی بے راہروی اور کھلی چھوٹ کے مضامین کی فراوانی تھی، بجائے خود ایک اصلاحی عمل تھا تاہم اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ حالی کے دور کی اردو نظم موضوع کی تبدیلی کے باوصف مزاجاً نظم کے قدیم رنگ ہی کی مقلد تھی اور اس میں خارجی زندگی کی عکاسی اور ایک واضح مقصد ہی سے وابستگی کو دیکھنے کا وہی رجحان ابھرتا تھا جو پہلے ادوار میں موجود تھا۔ خارجی زندگی سے داخلی زندگی کی طرف آنے کا وہ انداز جو نظم کا امتیازی وصف ہے حالی کے دور کی نظم میں بھی عام طور سے ناپید ہے۔ چنانچہ صحیح معنوں میں جدید اردو نظم کی ابتدا کو اقبال سے منسلک کرنا چاہیے نہ کہ حالی سے!

بایں ہمہ اس بات سے انکار مشکل ہے کہ غزل کے بجائے نظم کو مرکزی حیثیت تفویض کرنے کی تحریک کا آغاز یقیناً حالی کے دور میں ہوا۔ اس کی کئی وجوہ تھیں۔ اول یہ کہ اس دور سے پہلے غزل جسم اور اس کے لوازم کی عکاسی کر رہی تھی اور نظم کی تحریک غزل کے اس رجحان سے نجات پانے کی ایک کوشش تھی۔ دوم یہ کہ حالی کا مقصد شعر کو قومی اصلاح کے لیے استعمال کرنا تھا اور غزل اپنے محدود کینوس کے باعث اس اصلاحی تحریک کا اچھی طرح ساتھ نہ دے سکتی تھی۔ اس کے مقابلے میں نظم کا تسلسل موضوع کی تمام منطقی کڑیوں کو آسانی سے ابھار سکتا تھا۔ تیسری وجہ یہ تھی کہ حالی کا دور سماجی اور سیاسی تحریک کی ابتدا کا دور تھا۔ یہ تحریک ایک طرف ریل، تار، برقی، دیہات سے شہر کی طرف آبادی کا انتقال، پریس کی ترقی اور مغربی تہذیب کے نفوذ کے باعث تھا اور اس تحریک کو اچھی طرح گرفت میں لینے کے

بے نظم کا حربہ ہی زیادہ کارآمد تھا۔ تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس دور میں فرد معاشرے کا مرکز نہیں تھا، بلکہ ایک کمزور سا جزو معاشرہ تھا جو معاشرے سے خود اپنا مرکز بن گیا تھا اور فرد اس کے ساتھ اس طرح چمٹ گیا تھا جیسے درخت جنگل کے ساتھ۔ معاشرے کے تحرک نے نظم کے فروغ میں مدد دی۔ تاہم فرد کی انفرادیت کے پوری طرح واضح ہونے کے باعث نظم کا داخلی پہلو تشنہ ہی رہا۔ اس کام کو بعد ازاں اقبال نے مکمل کیا اور فرد کی آزادی اور انفرادیت کے اظہار کے لیے راہ ہموار کی ـــــ جس کا ذکر بعد میں آئے گا۔

حالی کے دور میں نظم کی ترویج اور فروغ کی جو تیسری وجہ تھی وہ یہ تھی کہ حب الوطنی کی ایک شدید تحریک کے تحت شاعری کو وطن کی سرزمین اور اس کے مظاہر سے قریب تر کرنے کی ایک زبردست خواہش وجود میں آگئی تھی اور چونکہ غزل کی بہ نسبت نظم میں اشیا کو مس کرنے کا میلان زیادہ قوی ہے اس لیے قدرتی طور پر وطن کے موسموں، رسم و رواج، اشیا اور مظاہر سے ناتا جوڑنے اور یوں اس زمانے کی ایک اہم جذباتی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے نظم ہی کو اپنایا گیا۔ آخری وجہ یہ تھی کہ اس دور میں پیروی مغربی کا ایک عمومی میلان جنم لے چکا تھا اور یہ کوشش ہو رہی تھی کہ مغربی نظریات سے ... اور ادب تک کو مغربی اقدار سے ہم آہنگ کیا جائے۔ اس کام کے لیے شعر کی وہ صنف زیادہ کارآمد تھی جو خود مغربی شاعری میں عام تھی یعنی نظم۔ چنانچہ اس دور میں پیروی مغربی کے تحت نہ صرف مثنوی و نظم کو حب الوطنی اور مناظر کی عکاسی کے لیے استعمال کیا گیا بلکہ اسے مغرب کے نظریات سے قریب تر کرنے کی کوشش بھی کی گئی۔ یہ سب ایک سوچے سمجھے ہوئے منصوبے کے عین مطابق تھا۔

حالی کے دور میں نظم کی تحریک کسی داخلی ابال کا نتیجہ نہیں تھی بلکہ ایک بہت بڑی اصلاحی تحریک میں محض ایک حربے کی حیثیت رکھتی تھی۔ دوسرے لفظوں میں حالی کے دور میں نظم کی ترویج کا مقصد عوام کو جذباتی سطح پر تعمیر قوم کی طرف متوجہ کرنے کی ایک شعوری کوشش کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔ اس کا اولین ثبوت یہ ہے کہ اس دور کی نظم کو از خود موضوعات منتخب کرنے اور فرد کی ذات کو ابھارنے کی اجازت نہیں تھی۔ اس دور کی نظم میں داخلی ہیجان کی کمی کا اصل باعث یہی ہے چونکہ یہ اصلاحی تحریک ایک قومی اور اجتماعی نوعیت کی تھی اس لیے اس میں فرد کی ذات کے شخصی رخ کے بجائے اس کے سماجی رخ کو اجاگر کرنے کا جذبہ زیادہ توانا تھا۔ حتیٰ کہ اس کا مقصد فرد کے ان اقدامات کو تیز تر کرنا تھا جو قوم اور ملک کے اجتماعی مفاد کے لیے مفید ثابت ہو سکتے تھے۔ حب الوطنی کے جذبے کو برانگیختہ کرنے کی کوشش بھی

کو جگانے کا اقدام ، ایک بہتر سوسائٹی کی تشکیل کے لیے فرد کو اس سانچوں میں ڈھالنے کی سعی یہ سب کچھ فرد کی شخصیت کے ساتھ ہی سماج کو صیقل کرنے ہی کی ایک سعی تھی یعنی کاوش تھی اس نمایاں مقصد کے زیر اثر جب شعرا نے نظم لکھی تو قدرتی طور پر اس میں وہ خود روانی پیدا نہ ہو سکی جو ہمیشہ داخلی انتشار سے وجود میں آتی ہے۔

اس دور کے نظم گو شعرا میں حالی کے علاوہ محمد حسین آزاد ، اسمٰعیل میرٹھی ، شبلی اور اکبر الہ آبادی کے نام قابل ذکر ہیں بظاہر یوں لگتا ہے جیسے حالی ، آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی تو ایک مکتبۂ فکر کے علمبردار تھے اور شبلی اور اکبر دوسرے رخ کے عکاس تھے لیکن حقیقت یہ ہے کہ مقصد دونوں گروہوں کا ایک ہی تھا یعنی قوم کی اصلاح! فرق صرف یہ تھا کہ حالی اور اس کے رفقا تو تلقین ، وعظ اور نصیحت سے قوم کی اصلاح چاہتے تھے جب کہ اکبر اور شبلی زیادہ تر طنز کے ذریعے بے راہ رویوں کو ختم کرنے کے درپے تھے ایک فرق اور بھی تھا حالی کا خیال تھا کہ اہل وطن کی ترقی صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ وہ اپنا کھویا ہوا وقار دوبارہ حاصل کریں اس کے لیے اس نے اسلاف کے کارناموں کو پیش کرنے کی کوشش کی اور زمانے کے ترقی پذیر رجحانات کو اپنانے کی ترغیب دی دوسری طرف اکبر کا یہ خیال تھا کہ یہی ترقی پذیر رجحانات قوم کو تنزل اور انحطاط کی طرف لے جا رہے ہیں۔ فرق دراصل فہم و تفہیم کا تھا ورنہ ان دونوں کے پیش نظر اصل مقصد قوم کی اصلاح تھا اور یہ کہ دراصل حالی اور اکبر اپنے زمانے کے دو بڑے مصلح تھے بلکہ یہ تو وہ بڑے سورج تھے جن کے گرد کئی چھوٹے چھوٹے سیارے گردش کرتے رہتے تھے لیکن قوم کے اذہان کو متوجہ کرنے کا مقصد ان دونوں کے ہاں مشترک تھا نظم کو اس صورت حال سے یہ فائدہ تو ضرور پہنچا کہ اس کے موضوعات میں کشادگی پیدا ہوئی ، نیز جب اسے مرکزی حیثیت تفویض ہوئی تو قدرتی طور پر اس کی آئندہ ترقی کے راستے بھی کھل گئے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ اس دور کی اردو نظم مزاجاً پہلے ادوار کی نظم سے کچھ ایسی مختلف نہیں تھی ۔ شعرا نے حالی کی تقلید کرتے ہوئے ، حالی نے قوم کو گویا اپنے شاگردوں کی ایک ٹولی سمجھ لیا تھا اور وہ جماعت سے کرتے ہیں کہ ہر مختلف ہدایات سنا سنا کر اس کی اصلاح کر سکے۔ اسی مقصد چلانے کی کوشش میں مصروف تھا ۔ حالی اگر نظم کو اخفائے ذات کا وسیلہ بناتا تو ظاہر ہے کہ وہ اس ہیجان کو اپنا موضوع بناتا جو خود اس کی زندگی کی تبدیلیوں کے باعث اس کی اپنی ذات کے اندر برپا تھا ۔ پھر دیکھنے والی شاگردوں کی ایک ٹولی نہ ہوتی بلکہ تنہائی کا ایک حساس گوشہ ہوتا جو شاعر کی ذات کی جھلک سے بہرہ مند ہو سکتا لیکن حالی نے

بالکل گنہگار کے پیش کرنے کے حق میں نہیں تھا۔ اس نے غیر شعوری طور پر اپنی بعض نظموں میں قبول کیا
گیا لیکن جہاں تک نظم کا تعلق ہے حالی نے اپنے سر پر ایک ذہنی دباؤ رکھ لیا اور قارئین کو تحقیق اور
دقائق سے مجبور کرنے لگا۔ اسی لیے وہ نظم کو اپنی ذات کی طرف موڑنے میں ناکام بھی ہوا۔ حالی کی نظم کا عام
مزاج مسدس حالی کے ان چند بندوں سے بخوبی واضح ہو سکتا ہے۔ پہلے یہ بند دیکھیے جن میں حالی نے اپنی
قوم کی زبوں حالی کا مقابلہ اسلاف کی برتری سے کیا ہے:

بہ گیا جب کہ چھپڑ صفا کا — گیا چھوٹ سر رشتہ دین ہدیٰ کا
رہا سر پہ باقی نہ سایہ ہما کا — تو پورا ہوا عہد تھا جو خدا کا

کہ ہم نے بگاڑا نہیں کوئی اب تک
وہ بگڑا نہیں آپ دنیا میں جب تک

شرافت رہی ان کی قائم نہ عزت — گئے چھوڑ ساتھ ان کا اقبال و دولت
ہوئے علم و فن ان سے ایک ایک رخصت — مٹیں خوبیاں ساری نوبت بہ نوبت

رہا دین باقی نہ اسلام باقی
اک اسلام کا رہ گیا نام باقی

اسی طرح یہ بند دیکھیے جس میں حالی نے ترقی یافتہ قوموں کے مقابلے میں اپنی قوم کے تنزل
کی تصویر کھینچی ہے:

کسی وقت جی بھر کے سوتے نہیں وہ — کبھی سیر محنت سے ہوتے نہیں وہ
فراغت کو اپنی ڈبوتے نہیں وہ — کوئی لحظہ بیکار کھوتے نہیں وہ

نہ چلنے سے تھکتے نہ اکتاتے ہیں وہ
بہت بڑھ گئے اور بڑھے جاتے ہیں وہ

مگر ہم کہ اب تک جہاں تھے وہیں ہیں — جمادات کی طرح بار زمیں ہیں
جہاں میں ہیں ایسے کہ گویا نہیں ہیں — زمانے سے کچھ ایسے فارغ نشیں ہیں

کہ گویا ضروری تھا جو کام کرنا
وہ سب کر چکے ایک باقی ہے مرنا

یہ بات صرف مسدسِ حالی تک محدود نہیں۔ دوسری اصلاحی نظموں میں بھی حالی نے مسئلے پر گفتگو سے گریز کرنے کی کوشش کی۔ کہیں بھی وہ ایک سیدھے فرد کی صورت میں نہیں ابھر سکے اور خارجی تصادم شخصی تجربوں میں منتقل ہو چکا ہو اور فرد کی تقدیروں کی تلاش میں شخصی سطح پر کچھ نہ بن گیا ہو۔ حالی تو شاید ہر گوشے ہو سکے اس شخص کی طرح ہے جس کے چاروں طرف طرح طرح کی الجھنیں ہوں لیکن جو خود بیچ میں ہے ان کا شکار کر رہا ہو سکے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ یہ طرز حالی کی شخصیت کو مس نہیں کرتی، ضرور کرتی ہے لیکن صرف شخصیت کے بیرونی چھلکے کو جس کے نتیجے میں اس کی ذات کا صرف سماجی اور اجتماعی رخ ہی نمایاں ہوتا ہے۔ کم سے کم حالی کی نظم کا تو یہی حال ہے۔

نظم کو اصلاحی تحریک کے لیے استعمال کرنے کی روش حالی کے معاصر محمد حسین آزاد کے ہاں بھی ہے لیکن آزاد کی نظموں میں حالی کی بہ نسبت شاعرانہ طریق کار زیادہ نمایاں ہے۔ حالی سامنے کی باتوں کو موضوع بناتا ہے اس کا ایک مقصد قوم کی نبض پر رہتا ہے۔ وہ مرض کی تشخیص کرتا اور پھر علاج کے لیے نسخہ بھی تجویز کرتا ہے۔ منطق اور استدلال اس کی نظم کے بنیادی اوصاف ہیں۔ ان اوصاف نے حالی کی نظم کو جو نقصان پہنچایا وہ کسی سے مخفی نہیں۔ لیکن حالی کے مقابلے میں آزاد بنیادی طور پر ایک خواب کار ہے۔ اول تو وہ سامنے کے موضوعات پر قلم اٹھانے کے بجائے اوصاف اور قدروں کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ جیسے صبح امید، انصاف، قناعت، امن، محبتِ وطن، مروت وغیرہ وغیرہ۔ دوم وہ اپنے نقطۂ نظر کو منطق سے کہیں زیادہ اپنے تخیل سے تقویت پہنچاتا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ اگر آزاد پر اصلاح کا جذبہ مسلط نہ ہوتا اور وہ خارجی سطح کے ساتھ داخلی سطح کو بھی مناسب اہمیت دیتا تو یقیناً اردو نظم میں ایک نہایت اہم آواز قرار پاتا۔ اب صورت یہ ہے کہ آزاد کے ہاں خواب اور تخیل کے قیمتی عناصر کو بھی محض ایک خاص تحریک کی تبلیغ کے لیے استعمال کرنے کا رجحان ابھرا ہے جو حالی کی اصلاحی تحریک ہی سے منسلک ہے۔ پھر خواب اور تخیل کو اہمیت دینے کے باعث آزاد کے ہاں بھی اپنی ذات میں غوطہ زن ہونے کی وہ روش وجود میں نہیں آئی جو نظم کا طرۂ امتیاز ہے۔ مثال کے طور پر آزاد نے سودا کی طرح زمستان پر ایک نظم لکھی ہے جو بڑا جا سودا کی نظم سے کچھ ایسی مختلف نہیں۔ فرق ہے تو محض اس قدر کہ نظم کے متن میں آزاد نے اپنے تخیل کو صرف تشبیہات اور استعارات کے ذریعے بعض مقامات پر بھی استعمال کیا ہے جبکہ سودا ہجو کو صرف زمستان تک محدود رکھتا ہے تاہم سودا کی طرح آزاد نے نظم میں زمستان اور شاعر کی ذات کے رابطہ باہم کو اجاگر کرنے یا تصادم کی تند و تیز کیفیت کو سطح پر لانے کی کوشش ہرگز نہیں کی

چنانچہ جب وہ نظم میں اپنی ذات کی طرف لوٹتا ہے تو اس کا طریق کچھ یوں ہوتا ہے:

بس کر اے دل کہ نہیں لکھنے کی طاقت باقی — دست مردہ کے نہیں ہاتھ میں حالت باقی
دیکھ کاغذ کا ورق ہاتھ میں تھرّاتا ہے — اور قلم ہاتھ سے تھرّا کے گرا جاتا ہے
میرے اللہ تو ہی اب ہے بچانے والا — تیرے آزاد کو حادثے سے چھڑانے والا

معاً قاری سوچتا ہے کہ کیا شاعر نے واقعتاً بڑے کینوس کی تعمیر محض ان آخری چند سطحی باتوں کے لئے کی تھی؟ واضح ہے کہ اس نظم میں کوئی دوسری سطح بھی موجود نہیں جو اسے جدید نظم کے رنگ کا ایک نمونہ قرار دے سکتی۔ مثلاً اگر آزاد اپنی نظم میں حادثے کے ابھار کو سماجی، سیاسی اور دینی انحطاط کے لئے ایک علامت کے طور پر استعمال کرتے تو یقیناً ایک بات پیدا ہو جاتی۔

تثلیث کا تیسرا سرا اسمٰعیل میرٹھی کی ان نظموں کی نشان دہی کرتا ہے جو حالی کی اصلاحی تحریک کے تحت لکھی گئیں اور جن میں پند و نصائح کی بھرمار ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی کو شاید جلد ہی اس بات کا احساس ہو گیا تھا کہ پند و نصائح کی یہ روش بڑوں کے بجائے بچوں کے لئے زیادہ مناسب ہے اور اگرچہ اس نے بڑوں کے لئے نصیحت آموز نظمیں لکھیں اور یوں انہیں ان کی افزائش کا احساس دلانے کی روش کو جاری رکھا تاہم اس نے زیادہ تر بچوں کے لئے سیدھی سادی سبق آموز نظمیں لکھ کر ہی نام پیدا کیا۔ یہ نظمیں ایک واضح مقصد کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں اور شاعر کی ذات سے ان کا کوئی تعلق قائم نہیں ہو سکا۔ پھر پیروی مغرب کے تحت اسمٰعیل میرٹھی نے مظاہر فطرت مثلاً گرمی، برسات، رات، شفق، ہوا اور قوس قزح کو بھی شاعرانہ انداز میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان نظموں سے بھی شاعر کی ذات ایک پُراسرار طریق سے غائب ہے۔ اس کے علاوہ اسمٰعیل میرٹھی نے غالباً پہلی بار بے قافیہ نظم لکھنے کا تجربہ بھی کیا ہے۔ اس تجربے کو ایک تاریخی اہمیت یقیناً حاصل ہے اور بعض نقاد شاید محض اس تجربے کی بنا پر ہی اسے جدید نظم کا بانی قرار دینا مناسب سمجھیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان بے قافیہ نظموں کے پیچھے آزاد نظم کی ہیئت اور مزاج سے کچھ زیادہ تعلق نہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اسمٰعیل میرٹھی نے محض اس لئے اس صنف میں طبع آزمائی کی کہ مغرب میں اسے رواج مل چکا تھا، ورنہ وہ خود اس کے مزاج اور مقتضیات سے قطعاً ناآشنا تھا۔ آزاد نظم کے تقاضوں کو سمجھنا تو خیر اس زمانے میں ایک خاصی مشکل بات تھی لیکن دلچسپ امر یہ ہے کہ اسمٰعیل میرٹھی کی بے قافیہ نظمیں، نظم کے صحیح مزاج سے مطابق بھی نہیں اور محض نثری شاعری کا ایک عام سا نمونہ ہیں۔ مثلاً ان کی ایک بے قافیہ

نظم کے چند شعر کچھ یوں ہیں:-

وہ تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں
چپ چاپ لگ رہے ہیں جیسے کہ بے زباں ہیں

چڑیا نے مامتا سے پھیلا کے دونوں بازو
اپنے پروں کے اندر بچوں کو ڈھک لیا ہے

اس طرح روز کرتی ہے ماں حفاظت
سردی سے اور ہوا سے رکھتی ہے گرم ان کو

لیکن چڑا گیا ہے چگّا تلاش کرنے
دانہ کہیں کہیں سے پیٹ میں اپنے بھر کر

جب وہ لوٹ آئے گا تو بچے منہ کھول دیں گے جھٹ سے
ان کو کھلائے گا وہ، ماں اور باپ دونوں

بچوں کی پرورش میں مصروف ہیں برابر
اور چھوٹے بچے خوش ہیں تکلیف کچھ نہیں ہے

لیکن موجودہ بچے، بالخصوص نظم کے قاری اس صورت حال سے خوش نہیں ہیں اور ایسی سپاٹ قافیہ نظم پڑھ کر انہیں واقعتاً بڑی تکلیف ہوتی ہے کیوں کہ نظم کا یہ نمونہ بے قافیہ نظم کے معیار پر پہنچنا تو درکنار شاعری کے عام معیار سے بھی پست ہے۔

(ے)

حالی، اکبر اور ان کے معاصرین نے نظم کے افق کو وسیع کر کے جدید اردو نظم کے لیے راہ تو ہموار کی تھی لیکن در اصل اس کی ابتدا اقبال سے ہوئی۔ اقبال نے نظم کو خارجی زندگی کے بیان کے علاوہ داخلی زندگی کی عکاسی کے لیے استعمال کیا اور یوں گویا فرد کی داخلی دنیا کو برانگیختہ کر دیا۔ خودیت کی طرف اقبال کا یہی رجحان اسے جدید اردو نظم کا اولین علمبردار قرار دینے کے لیے کافی ہے۔

جدید اردو نظم کی تحریک میں اقبال کی عطا کا اندازہ کرنے کے لیے ان دو بنیادی نظریوں پر غور کرنا ضروری ہے جو اقبال کے زمانے میں عام ہو چکے تھے اور جن سے اقبال کا ذہنی نظام ایک بڑی حد تک مرتب ہوا تھا۔ ان میں سے ایک نظریہ تو حالی کا تھا۔ حالی نے قوم کی زبوں حالی کے پیش نظر اسلاف کے کارناموں کو بڑی اہمیت دی تھی اور ماضی کے ساتھ اپنا تعلق قائم کر کے حال کو بہتر بنانے پر عوام کو اکسایا تھا۔ اقبال نے اسلاف کی بلند اخلاقی سطح کا یہ تصور حالی سے اخذ کیا اور آگے چل کر جب اس نے اسلامی نظریۂ حیات کی ترویج میں حصہ لیا تو اس کے اس میلان میں مسدسِ حالی کی گونج برابر سنائی دیتی رہی۔ دوسرا نظریہ اکبر کا تھا۔ اکبر مغربی تہذیب کی تقلید کے خلاف تھا۔ اس کی اس نفرت کے پس پشت یہ احساس نہایت قوی تھا کہ کہیں اس کی قوم مغربی تہذیب کو اپنا کر تنزل اور زوال کا شکار نہ ہو جائے۔ اپنی قوم کو مغربی تہذیب سے محفوظ رکھنے کے لیے اس نے طنز و مزاح کے حربوں کو عام طور سے استعمال کیا۔ اقبال نے مغربی تہذیب سے نفرت کرنے کی یہ روایت اکبر سے حاصل کی بحیثیت ایک نظریہ یہی سبب ہے کہ اقبال نے سفرِ یورپ کے بعد ردِ عمل کے طور پر اسی طریق کو اپنایا لیکن ابتدا ہی میں اکبر کے تتبع میں نظمیں لکھنے کی روش صاف طور پر اس بات کی غماز ہے کہ اس ردِ عمل کی تعمیر میں اکبر کے اثرات نے بنیادی کام سرانجام دیا تھا۔ تاہم اقبال نے بہت جلد اکبر کے طنزیہ طریق کار کو ترک کر دیا اور ایک علمی اور نظریاتی سطح پر مغربی تہذیب کے خلاف صف آرا ہو گیا۔ حالی اور اکبر مختلف الخیال ہونے کے باوجود ایک ہی اعلیٰ مقصد کے لیے کوشاں تھے

یعنی اصلاح کے ذریعے قوم کو ترقی کے راستے پر گامزن کرنے کا مقصد رہا ایک الگ بات ہے کہ اس مقصد کے حصول کے لیے حالی نے مثبت اور اکبر نے منفی طریق اختیار کیا جہاں تک اقبال کا تعلق ہے اس نے اسلاف کی عظمت کا تصور تو حالی سے اور مغربی تہذیب کی نفی کا تصور اکبر سے مستعار لیا اور یوں قطعاً غیر شعوری طور پر ایک بلند سطح پر اکٹھا ہوا لیکن اقبال کے ہاں حالی اور اکبر کے میلانات سے مطابقت کا رجحان اس ایک نقطے پر ختم ہو جاتا ہے مثلاً حالی قوم کو خارجی سطح پر خوشحال دیکھنے کا متمنی تھا اور اس لیے اس نے [illegible] عوام کو مغرب کی ترقی یافتہ قوموں کے قدموں سے قدم ملا کر چلنے کی ترغیب دی تھی جب کہ اقبال مغربی تہذیب کو ایک بنیادی خانہ تصور کرتا تھا اور اس کا یہ خیال تھا کہ یہ تہذیب اپنے ہاتھوں سے آپ ہی خودکشی کرے گی۔ خانہ باغ مغربی تہذیب سے یہی شدید نفرت کا باعث اقبال کو یہ احساس بھی تھا کہ وہاں فرد روحانی طور پر متحرک نہیں ہوا اور مشین کا ایک پرزہ بن کر رہ گیا ہے پھر حالی اور اکبر کے ہاں ایک بلند اخلاقی سطح سے عوام کو مخاطب کرنے کی روش عام تھی اور ان دونوں کا موقف یہ تھا کہ قوم کو تنزل اور زوال سے بہر صورت بچانا نہایت ضروری ہے۔ ان کے ہاں فرد کی آزادی اور بہبود کا تصور قوم کی آزادی اور بہبود کے مقصد تلے دم توڑ چکا تھا۔ یہودیوں کے ابتدائی دور میں ان کے پیغمبر قوم کو مخاطب کرتے اور قوم کو بحیثیت ایک [illegible] نجات پانے کی ترغیب دیتے تھے۔ حالی اور اکبر کے زمانے میں انداز گفتگو بالکل ویسا تو نہیں تھا تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ یہاں بھی فرد کے مقابلے میں قوم جزو کے مقابلے میں کل اور زمین کے مقابلے میں آسمان کو زیادہ اہمیت حاصل تھی بے شک اقبال نے مخاطب کا انداز اور ایک اونچے منصب پر کھڑے ہونے کی روش تو حالی اور اکبر سے مستعار لی مگر اس نے پہلی بار معاشرے میں فرد اور کائنات میں انسان کو کھویا ہوا منصب واپس دلانے کی کوشش کی۔ انفرادیت کے اسی رجحان میں اقبال کی عظمت پنہاں ہے۔

اقبال کے ہاں فرد اور سوسائٹی کے رشتے کے کئی مدارج ہیں اور بعض نقادوں کو اس ضمن میں اقبال کے ہاں تضادات بھی نظر آتے ہیں کسی شاعر کے ہاں نظریاتی تضاد کی موجودگی عجیب کی بات نہیں کیونکہ شاعر تو اپنے تاثرات کو پیش کرتا ہے کسی مربوط اور منظم فلسفے کا داعی بن کر ظاہر نہیں ہوتا۔ اقبال کے سلسلے میں المیہ یہ ہوا کہ بیشتر لوگوں نے اسے شاعر سے کہیں زیادہ ایک فلسفی کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے معترضین کو محض روایت کرنے کی تحریک ملی ہے کیونکہ اقبال کے ہاں بظاہر فکری تضاد تھا بلکہ اس کے کئی نظریات مختلف [illegible] کے نظریات سے متاثر ہوئے ہیں تاہم اقبال کی عظمت اس امر میں

اس کی شاعرانہ حیثیت کے باعث ہے اور شاعرانہ حیثیت کے تحت محض تضادات محض احساسی ارتقا کی تخلیقی کڑیوں کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ مثلاً اقبال کے ہاں فرد اور سوسائٹی کے رشتے کو لیجیے! آغازِ کار میں حب الوطنی کے جذبے کے تحت اقبال نے ہندوستان کی دھرتی سے گہری وابستگی کا ثبوت دیا ہے۔ پھر جب وہ آگے بڑھا ہے تو اسے دھرتی کے مقابلے میں ملت کا تصور زیادہ جاذب نظر آیا ہے۔ پہلی صورت میں فرد زمین کے ساتھ اس طور چپکا ہوا تھا۔ جیسے پودا زمین کے ساتھ۔ دوسری صورت میں ملت کے تحت سماج اور فرد کا رشتہ، مشین اور اس کے پرزے کا رشتہ ہے۔

؎ فرد قائم ربط ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں

لیکن بعد میں اقبال کے ہاں ایک متوازن نظریہ ابھر آتا ہے اور وہ فرد اور سماج کے رشتے کو

؎ صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے پابہ گل بھی ہے

سے ظاہر کرتا ہے۔ احساسی ارتقا کی یہ ساری منزلیں گھیرے ہے کہ اس تک پہنچنے کے بعد اقبال نے فرد اور سماج کو ہم پلہ کر دیا ہے۔ اب فرد محض مشین کا ایک پرزہ نہیں اور نہ وہ اکیلا ہی رہتی ہے جسے سماجی قوانین اقدار اور بندھنوں میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جکڑ دیا گیا ہو بلکہ اب اس کے ہاں حریت کے تصور نے واضح طور پر جنم لے لیا ہے اور وہ پابہ گل ہونے کے باوجود آزاد بھی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں اقبال اردو نظم گو شعرا کی تقلید سے بالکل الگ ہو جاتا اور انفرادیت کا علمبردار بن کر نمودار ہوتا ہے۔ اردو نظم کو اس کے اصل مزاج سے آشنا کرانے میں اقبال کے اس اقدام کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ بے شک اقبال نے فرد کو پوری طرح آزاد ہو جانے کی اجازت نہیں دی تھی۔ اسے جزوی طور پر آزاد کر کے مکمل آزادی کی طرف اسے گامزن ضرور کیا ہے۔ آگے چل کر جدید اردو نظم میں انفرادیت کا جو صحت مند رجحان وجود میں آیا، اقبال کے اس اقدام کے بغیر ممکن ہی نہیں تھا۔

اقبال کے ہاں انفرادیت کی نمود کا دوسرا منظر انسان اور کائنات کا وہ رشتہ ہے جس میں انسان نے محض کائنات میں انسان کی افضلیت کا اظہار کر کے قدیم مابعد الطبیعیات سے اپنا قدم باہر نکالا ہے۔ فرد اور ملت کی کشمکش کے بیان میں تو اقبال ایک حد تک اختصاصِ ذات کے عمل میں مبتلا تھا کہ وہ ایک مخصوص سیاسی و مذہبی فضا میں فرد کی انفرادیت کا علم پوری طرح بلند کرنے سے جھجکتا تھا۔ لیکن انسان اور کائنات کے رشتے کے بیان میں اس نے اپنے قدیم تصورات سے پوری طرح انحراف کیا جس کے تحت کائنات میں

انسان ہے جس میں مجبور اور لاچار تھا اور اس کی ہستی ایک لازوال قوت کے مقابلے میں قطعاً بے معنی اور حقیر تھی اقبال نے زوالِ آدم خاکی کے اس تصور کو قبول نہیں کیا کیونکہ وہ ایک بے نام جزو کی طرح کائنات کے کل کے ساتھ چپکے رہنے کو پسند نہیں کرتا تھا چنانچہ جہاں اقبال کی یہ عطا قابلِ ذکر ہے کہ اس نے فرد کو سوسائٹی کے تسلط سے آزاد کرنے کی کوشش کی وہاں اس کا یہ اقدام بھی قابلِ تعریف ہے کہ اس نے کائنات میں آدم کو ایک مناسب مقام دلانے کی سعی کی۔ اقبال کے نزدیک نطشے اور تیرگی کی طرح قابلِ ضربات نہیں تھی آدم کو آنکھیں بیچ کر ایک منضبط اور مستقل کائنات میں ایک بے جان پرزے کی طرح کام کیے جانا قبول نہیں ہونے کا متمنی تھا۔ چنانچہ اقبال کی نظم آدم کو کائنات کے تسلط سے آزاد کرانے اور اس کی انفرادیت کو اجاگر کرنے کی ایک دل آویز کاوش ہے۔ اس کے تحت اقبال نے آدم کی عظمت کو مردِ مومن، شاہین اور عقاب ایسی علامات سے ظاہر کیا ہے اور اس میں قوت، جدت، حرکت اور ذہنی اور روحانی تفوق کے جوہر کو یکجا دیکھنے کی آرزو کی ہے۔ خدا کے ساتھ اقبال کی مدمقابلی کی جو آرزو ہے وہ اصل آدم کی اسی بلیغ انفرادیت کے منظرِ عام پر آنے ہی کے باعث ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے۔

عشق کی آشفتگی نے کر دیا صحرا جسے　　مشتِ خاک ایسی نہاں زیرِ قبا رکھتا ہوں میں
آرزو ہر کیفیت میں اک نئے جلوے کی ہے　　مضطرب ہوں، دل سکوں نا آشنا رکھتا ہوں میں
مجھ کو پیدا کر کے اپنا نکتہ چیں پیدا کیا　　نقش ہوں اپنے مصور سے گلہ رکھتا ہوں میں

(عاشقِ ہرجائی)

نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں　　ہم نوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

(شکوہ)

اپنی اصلیت سے ہو آگاہ اے غافل کہ تو　　قطرہ ہے لیکن مثالِ بحرِ بے پایاں بھی ہے
کیوں گرفتارِ طلسمِ ہیچ مقداری ہے تو　　دیکھ تو پوشیدہ تجھ میں شوکتِ طوفاں بھی ہے
ہفت کشور جس سے ہو تسخیر بے تیغ و تفنگ　　تو اگر سمجھے تو تیرے پاس وہ ساماں بھی ہے

(شمع اور شاعر)

ہاں نمایاں ہو کے برقِ دیدۂ خفاش ہو　　اے دلِ کون و مکاں کے رازِ مضمر فاش ہو

(نمودِ صبح)

پھر یہ انساں آں سوئے افلاک ہے جس کی نظر　　قدسیوں سے بھی مقاصد میں ہے جو پاکیزہ تر

(والدۂ مرحومہ کی یاد میں)

تو اسے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ　　جاوداں، پیہم دواں، ہر دم جواں ہے زندگی

بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب　　اور آزادی میں بحرِ بے کراں ہے زندگی

(زندگی)

خودی میں ڈوب جا غافل! یہ سرِّ زندگانی ہے　　نکل کر حلقۂ شام و سحر سے جاوداں ہو جا

(طلوعِ اسلام)

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ　　غالب و کار آفریں، کار کشا، کار ساز

عقل کی منزل ہے وہ، عشق کا حاصل ہے وہ　　حلقۂ آفاق میں گرمیٔ محفل ہے وہ

جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی　　روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب

(مسجدِ قرطبہ)

ہے گرمیٔ آدم سے ہنگامۂ عالم گرم　　سورج بھی تماشائی، تارے بھی تماشائی

([illegible])

سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی　　فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی

بہت اس نے دیکھے ہیں پست و بلند　　سفر اس کو منزل سے بڑھ کر پسند

خودی کیا ہے رازِ درونِ حیات　　خودی کیا ہے بیداریٔ کائنات

(ساقی نامہ)

عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بیتابی　　خبر نہیں کہ تو خاکی ہے یا کہ سیمابی

تری نوا سے ہے بے پردہ زندگی کا ضمیر　　کہ تیرے ساز کی فطرت نے کی ہے مضرابی

(فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں)

ان شعروں پر غور کریں تو جدید اردو نظم کے سلسلے میں اقبال کی عطا کا خود اندازہ ہو جاتا ہے۔ پہلی بات

قرین ہے کہ اقبال نے اس تصور کی نفی کی جس کے تحت آدم کو ایک گناہ گار کے روپ میں پیش کیا گیا تھا۔ اقبال کا موقف یہ تھا کہ آدم کی لغزش بھی اس کی عظمت کی دلیل ہے اور یہ آدم ہی تو ہے جس نے خاک کو افلاک کے مقام پر پہنچا دیا ہے۔ اس حد تک کہ فرشتوں کو بھی اس پر رشک آتا ہے۔ آدم کو ایک شدید احساس کمتری اور شکست و زوال کی فضا سے باہر نکال کر اس میں خود اعتمادی اور خود شناسی کا جوہر پیدا کرنے کا یہ اقدام فرد کی انفرادیت کو منظر عام پر لانے ہی کی ایک کوشش تھی چونکہ اقبال سے قبل اردو نظم نے عام طور سے فرد کی اس انفرادی حیثیت کو اجاگر نہیں کیا تھا اس لیے ظاہر ہے کہ اقبال کی یہ روش ایک بالکل نیا اور تازہ اقدام تھا اور اس کے باعث اردو کے اذہان میں ہیجان اور اجتہاد وجود میں آیا جس سے آگے چل کر نظم کو ایک معیار پر انداز میں ظاہر ہونے میں مدد ملی۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال سے قبل آدم کے علاوہ اس کے خاکی مسکن یعنی زمین کو بھی کثافت، زوال اور پستی کی آماجگاہ تصور کیا گیا تھا اور اس کے مقابلے میں آسمان کو عظمت، رفعت اور پاکیزگی کو عام طور سے سراہا گیا تھا۔ اقبال نے جب آدم کی عظمت کے گن گائے تو قدرتی طور پر اس نے آدم کے مسکن کو بھی بڑی اہمیت دی۔ قیاس غالب ہے کہ خاک سے اقبال کی اس وابستگی میں حب الوطنی اور ارض پرستی کے اس میلان کا بھی ہاتھ تھا جو اقبال کے ابتدائی کلام میں بہت نمایاں ہوا تھا نظریاتی طور پر تو اقبال نے اس میلان کو عبور کیا تاہم نفسیاتی سطح پر اس کا استیصال ناممکن تھا چنانچہ اب اس نے وطن سے محبت کے جذبے کو خاک سے محبت کے جذبے میں منتقل کر دیا۔ نظم کی تحریک کے سلسلے میں خاک سے اقبال کی یہ وابستگی بہت اہم تھی کہ نظم خارجی اور ارضی اشیاء اور مظاہر سے اپنا رشتہ استوار کر کے دھیرے دھیرے اندر کی دنیا کی طرف آتی ہے۔ اقبال نے جب آدم اور اس کے مسکن کو ایک داخلی تحرک سے آشنا کر کے ہم دوش ثریا کرنے کی کوشش کی تو نظم کے ایک اہم پہلو سے مطابقت کا ثبوت دیا۔ آخری بات یہ ہے کہ اقبال نے خاک کے پتلے کو ایک ساکن اور جامد حالت میں دیکھنے کے بجائے اس میں تغیر، حرکت اور حرارت کی نمو پر زور دیا اور اسے خودی کے حصول کے لیے ایک لمبا سفر اختیار کرنے کی ترغیب دی یہ سفر جو خارجی سطح پر ہی نہیں۔ داخلی اور روحانی سطح پر بھی اہمیت کا حامل ہے۔ نظم کے مزاج کے عین مطابق تھا سفر کا تصور بجائے خود اس امر کا غماز ہے کہ فرد اب اپنے معاشرے کا ایک بے نام جزو نہیں اور نہ اس کا تحرک محض ایک مد و جزر سے عبارت ہے بلکہ اب وہ رخت سفر باندھ کر ایک طویل سفر کے لیے گھر سے باہر نکل گیا ہے۔ اقبال کا خیال کہ "گھر میرا نہ دلی نہ صفاہاں نہ سمرقند" اس سفری کی نشان دہی کرتا ہے۔

اقبال فرد کی انفرادیت کا علمبردار تھا تاہم اس کے ہاں فرد اور سوسائٹی، انسان اور کائنات کے مختلف پہلو ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔ اس سے علیحدہ ہونے کی روش شروع سے آخر تک قائم ہی ہے بلکہ ان کی بعض ابتدائی نظموں میں اقبال سماج سے اس درجہ منسلک ہیں کہ اپنی ذات کی شخصی سطح پر ہی ایک حد تک نظم کر لیا ہے اور خود کو بطور ایک فرد پیش کر کے اپنی آرزو، تجسس، غم اور مسرت کے اظہار کی بھی کوشش کی ہے مگر اقبال کا یہ جذباتی لگاؤ زیادہ دیر پا ثابت نہیں ہوا اور اس نے جلد ہی ایک بلند تر سطح کو اپنا کر اور ایک اونچے ٹیلے پر کھڑے ہو کر پیغمبرانہ انداز تخاطب اختیار کر لیا ہے اور اس کے ہاں نظری عنصر رہ گیا ہے۔ اپنی اس حیثیت میں اقبال نے فرد اور سوسائٹی اور انسان اور کائنات کے رشتے پر ایک گہری نظر تو ڈالی اور فرد اور انسان کے تصور کو پیش کر کے قوم کی آئندہ ترقی کے راستے بھی کھول دیئے تاہم وہ اس بلند ٹیلے سے اتر کر شخصی سطح پر نہیں آسکا۔ دوسرے لفظوں میں اس نے فرد اور انسان کی وکالت تو کی اور فرد کے ذہنی ہیجان، تصادم اور آزادی حاصل کرنے کے عزم کو نظم بھی کیا لیکن وہ خود ایک فرد کی سطح پر اتر کر اپنے شخصی اور داخلی ہیجان اور تصادم کو پیش کرنے کی طرف مائل نہ ہوا چنانچہ ابتدائی نظموں سے قطع نظر اقبال کے ہاں زندگی پر ایک خاص بلندی سے نظر ڈالنے کی روش ملتی ہے۔ اس نے خود کو ایک طوفان سے مغلوب جذباتی انتشار سے الگ رکھا اور شخصی سطح پر ایک نئی حیات کی تلاش کرتے ہوئے فرد کے بحران کو پیش نہیں کیا۔ اسی لیے اس کے ہاں اثبات ذات کا عمل زیادہ نمایاں ہے گو اقبال نے فرد کی انفرادیت کا علمبردار ہونے کے باوصف اپنی ذات کو شخصی سطح پر اجاگر نہیں کیا ــــ اس کی نظموں کے مطالعے سے تجربے کی صداقت کے بجائے سوچ کی برانگیختگی کا زیادہ احساس ہوتا ہے۔ بالآخر اردو نظم کے سلسلے میں اقبال نے جو اجتہادی روش اختیار کی اس کی قدر و قیمت اپنی جگہ مسلم ہے۔

اردو نظم میں اقبال کی حیثیت ایک سنگ میل کی سی ہے۔ وہ نظم کے کلاسیکی دور اور رومانی دور کے سنگم پر ایستادہ ہے۔ اس کے ہاں کلاسیکیت کا انضباط، رکھ رکھاؤ اور تنظیم بھی ہے اور رومانیت کا تحرک، داخلیت پسندی اور ہیجان بھی، لیکن اس کی عظمت اس بات میں ہے کہ اس نے کلاسیکیت کے ٹھہراؤ اور کی رسمی حرکت اور اسلوب کی سطحی کیفیت سے بھی خود کو بچائے رکھا اور رومانیت کے انتشار اور انفعالیت ہیجانی کیفیت سے بھی محفوظ رہا۔ اسلوب میں اس نے پرانی تلمیحات اور استعارات کا استعمال کیا لیکن ایک اجتہادی روش اختیار کر کے ان کے معانی میں کشادگی بھی پیدا کر دی۔ اسی طرح فکری سطح پر اس نے اسلاف روایت اور اجتماع سے اپنا تعلق قائم رکھتے ہوئے بھی فرد کی انفرادیت کو مستحکم کرنے کی کوشش کی۔

نفسیاتی سطح پر اس نے بیرون بینی کے رجحان کی نفی نہیں کی اور اپنے معاشرے پر خارجی اثرات کی تقلید
کو سراہا لیکن ساتھ ہی اس نے درون بینی کے رجحان کو بھی سراہا اور فرد کی خودی پر روشنی کو ایک نیا پرتو دیا جس
کے باعث درون بینی کا یہ رجحان شخصی سطح پر نمایاں نہیں تھا مگر اس سے نظم میں رومانیت یقیناً نمودار ہوئی جس نے نظم
کو بیرون سے اندر کی طرف موڑ دیا۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ اقبال ہی سے اس رومانی تحریک کا آغاز ہوا جس نے بعد
ازاں جدید اردو نظم میں داخلیت کے قیمتی عناصر کا اضافہ کیا۔

اردو نظم کی اس رومانی تحریک نے اب تک تین واضح صورتیں اختیار کی ہیں۔ رومانی، نیم رومانی اور
داخلی۔ رومانی تحریک کے علمبرداروں میں اختر شیرانی اور عظمت اللہ کے نام اہم ہیں۔ نیم رومانی تحریک براہ راست
اقبال سے متاثر ہے اور اس میں جوش اور حفیظ کے علاوہ ترقی پسند تحریک کے بیشتر شعرا کو شامل کیا جا سکتا ہے
اور داخلی تحریک میراجی اور اس کے معاصرین سے لے کر جدید علامت پسند شعرا تک پھیلتی چلی گئی ہے۔

ان میں سے پہلے رومانی تحریک کو لیجئے۔ یہ تحریک حالی سے اقبال تک کے دور کے کلاسیکی انداز
ذات کے بجائے کائنات کو موضوع سخن بنانے کی روش کے رد عمل کے طور پر نمودار ہوئی۔ ویسے اس کے ظہور
میں زمانے کے حوادث اور انگریزی ادب کے اثرات کا بھی دخل ہے۔ مثلاً ہندوستان کی تاریخ میں یہ زمانہ
انتشار اور کھلبلی کا دور تھا جس نے سیاسی اور سماجی سطح پر ہی نہیں، ذہنی اور نفسیاتی سطح پر بھی ایک ہیجان کی کیفیت
پیدا کر دی تھی۔ پھر ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگ عظیم کا آغاز ہوا جس نے اذہان کو بطور خاص متاثر کیا۔ یورپ کی شاعری
نے اس واقعے کے بعد جو روش اختیار کی اس کا تذکرہ یہاں مناسب نہیں تاہم خود ہندوستان میں ظلم و جور کی
ارزانی، انسانی بے بسی، غلامی اور محکومی انسان کی فضا سے گریز اختیار کر کے رومان کے قلعے میں پناہ لینے کی روش
کا پیدا ہو جانا قطعاً غیر فطری عمل نہیں تھا۔ اردو نظم کی خالص رومانی تحریک کو اسی وسیع پس منظر میں دیکھنا
نہایت ضروری ہے۔

نفسیاتی سطح پر اس تحریک کے فرار کا جواز کچھ اور بھی قوی تھا۔ رومانیوں کو حالی سے اقبال تک کے دور میں اردو
نظم نے عورت سے بے اعتنائی کی روش کو عام طور سے اختیار کیا تھا۔ اکبر نے تو عورت کے پردے سے باہر
آنے کو بھی مرد کی بے غیرتی اور بے عقلی پر محمول کر دیا تھا جس کا مطلب بجز اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ اس
زمانے میں مرد نے کسی سطح پر غیرت کے سبب عورت کو شجر ممنوعہ قرار دینا ضروری سمجھا تھا۔ عورت کے
بارے میں یہ خاص رد عمل اس دور کے بیشتر اکابرین میں اس قدر مشترک تھا کہ خود اقبال سے غیر شعوری طور پر

آور سید جادوں کے اجتناب پر عورت سے سوا کر کے عورت کو شجر ممنوعہ قرار دینے کی کوشش کی یا اپنی نظموں
سے تو اقبال نے شعوری طور پر عورت کے موضوع کو تقریباً خارج ہی کر دیا جن چند ایک نظموں میں یہ موضوع
ابھرا ہے وہاں بھی انھوں نے ذات کے عمل سے اس کی اہمیت کو بالکل گھٹا دیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ حالی سے
اقبال تک کی اردو نظم ہمارے سامنے خود ایک اعصابی خوف کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس دور کے شعرا جسم کی سطح پر تو عمل
تمام متحرک اور حساس ہیں احساس ہے اس کا عشق یا محبت کی طرف رغبت بھی ایک بالکل فطری عمل ہے
تاہم ذہن کی سطح پر انھوں نے ملک، ملت اور سماج کی بہبود کے پیش نظر عورت کے موضوع کو اپنی شاعری سے
خارج کر دیا ہے۔ دراصل اس زمانے کے شعرا نے عشق اور عاشقی کو اپنے قومی زوال اور شکست کی ایک
وجہ قرار دے لیا تھا اور وہ اب رد عمل کے طور پر شاعری کو قومی ترقی کے لیے آلۂ کار بنانے کی فکر میں
تھے۔ اگر یہ بات ایک شدید ضرورت کے تحت وجود میں آئی تو شعر خود بڑی مشکل میں آ گیا ہوں، لایا
نہیں گیا ہوں۔ لیکن چونکہ محبت اور عورت سے اجتناب کی اس صورت کے پس پشت یہ اعصابی
خوف موجود تھا کہ اگر ایک دفعہ عورت کا ذکر چھڑ گیا تو پھر قومی ترقی کا سارا منصوبہ دھرے کا دھرا رہ
جائے گا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ اس دور کی اردو نظم میں عورت کے موضوع کو نظر انداز کرنے کا ایک غیر
فطری اور مصنوعی رجحان پیدا ہو گیا۔ دراصل عورت تو ایک خاص جہت زندگی کے ایک خاص پہلو کے لیے علامت
کی حیثیت رکھتی ہے۔ دراصل ایک جسم نہیں جو مرد کی سپردگی اور لذت گیری کو قابل بہ سکون کرتا اور یوں جذبے
کی آسودگی کا وسیلہ بنتا ہے بلکہ عورت تو ذات، اجتماعی لاشعور اور دھرتی کے مترادف ہی ہے اور اس کا
کمک احساس زیاں اور موت کا ایک شدید خوف بھی پیدا کرتا ہے۔ نظم کی صدی تو زمانی ان کیفیات ہی کی مرہون
ہے جب شاعر عورت سے بدلہ اقبال کی روش اختیار کرتا ہے تو دراصل اپنی ذات، اپنے اجتماعی لاشعور میں خود
گھسنے کی روش کو ترک کرتا ہے۔ حالی کے دور کے آخر تک شعرا نے عورت، ذات کی دنیا سے فرار حاصل کر کے
خارج کی دنیا میں پناہ لے لی تھی اور اس لیے ان کی نظمیں اس حیثیت سے تو بہرحال شاعری کا امتیازی وصف
سے محروم ہی رہیں۔ اقبال سے ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اقبال نے اپنے زمانے کے داخلی تصورات کا ترجمہ کرتے ہوئے
عورت اور اس کے لیے محبت کے جذبے کو براہ راست تو اپنی نظموں میں جگہ نہیں دی لیکن عقل کے مقابلے میں
دل اور عشق کو اور سماج کے مقابلے میں فرد کو اہمیت تفویض کر کے جس راستے کو ہموار کیا وہ محبت ہی کی دنیا کی طرف
جاتا تھا۔ اگرچہ داخلی سطح پر تو اقبال کو یہ راستہ نظر نہیں آتا لیکن چلنے کے لیے اس کا اصل جہت کے شواہد ظاہر

سے مل جاتے ہیں۔

آزاد نظم میں ہیئت کے موضوع پر اس کا کہنا یہ تھا تاہم اسی وجہ سے کام اس رومانی تحریک سے سر انجام دیا جس کے علمبردار اختر شیرانی اور عظمت اللہ تھے۔ ان دونوں شعرا کی نظموں کو یورپ کی رومانی تحریک کے اصل ترجمان کے علاوہ حقیقی قرار دینا بہت مشکل ہے۔ یورپ کی رومانی تحریک کا فرد انفرادیت اور کلاسیکی روایت کی گمراہی میں محفوظ کو ایک نئی سچ کو دریافت کرنے کا اصل تھا اور یہ تحریک سوسائٹی کے مقابلے میں فرد، تہذیب کے مقابلے میں کلچر اور روایتی قدروں کے مقابلے میں انفرادی قدروں کو اہمیت دینے کی ایک کوشش تھی۔ اختر شیرانی اور عظمت اللہ کے ہاں اس تحریک کے صرف ایک پہلو کو اہمیت حاصل ہوئی یعنی ان شعرا نے عورت اور محبت کی جہت کو تمام تر اہمیت تفویض کی۔ حالی اور آزاد کا دور کلاسیکی تحریک کا دور تھا۔ اس میں ایک طرف تو شعرا نے سوسائٹی کے اجتماعی جذبات سے ہم آہنگ ہو کر انفرادیت کے جذبات کو دبا دیا تھا اور محبت اور جنس کے موضوع کو خارج کر دینے کی روش اس کا ایک ثبوت ہے اور دوسری طرف فرد نے جس کو غیبی جس شے کا احساس تھا وہ سوسائٹی کی تسلیم شدہ اقدار کے منافی تھی کو اس دور میں فرد کے مقابلے میں سوسائٹی کو تمام تر اہمیت حاصل تھی جس کے نتیجے میں شعرا نے بھی کسی حد تک تنظیم اور جمود کو ترجیح دے کر سانچوں میں ڈھلنے کا طریق اختیار کیا۔ اختر شیرانی اور عظمت اللہ اس کلاسیکی انداز فکر کے مقابلے میں رومانی تحریک کو پوری طرح تو وجود میں نہ لا سکے تاہم انھوں نے اپنی جہت میں تبدیلی پیدا کر کے اصلاح اور تنظیم کے عنصر کے بجائے اپنے جذبات کے اظہار کو اہمیت بخشی اور یوں نظم کی رومانی تحریک کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ یہی وجہ ہے عظمت اللہ اپنے زمانے کی مروجہ نظم اور اس کے موضوعات سے قطعاً مطمئن نہیں تھا اور اس دور کے محاصل سے بہت بیزار تھا چنانچہ ایک تو اس نے ہندی بحروں کو اختیار کر کے اردو نظم کے لہجے میں تبدیلی پیدا کرنے کی کوشش کی اور ہیئت کے تجربات کی طرف اپنے زمانے کے ادبا کو متوجہ کیا۔ یہ اس لیے ضروری تھا کہ ایک خاص سانچے کو بار بار استعمال کرنے سے جو یکسانی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ سانچے کی تبدیلی سے ایک حد تک ختم ہو جاتی ہے تخلیقی قوت اپنے اظہار کے لیے نئی راہیں چاہتی ہے عظمت اللہ نے آزاد نظم کو تو اختیار نہیں کیا مگر تخلیقی قوت کے اظہار کے لیے مختلف اور متنوع سانچوں کا انتخاب کر کے آزاد نظم کی ترویج کے امکانات پیدا ضرور کر دیے۔ بہر حال عظمت اللہ کے ہاں رومانی تحریک کا یہ پہلو ضرور موجود تھا کہ وہ مروجہ اسالیب بیان سے مطمئن نہیں تھا اور اس کی بے قرار طبیعت اظہار کے نئے سانچوں کی متلاشی رہتی تھی۔ دوسرے عظمت اللہ نے سوسائٹی کے اخلاقی اور اخلاقیاتی معیاروں کو پیش کرنے کے بجائے اپنی ذات کے اظہار کو زیادہ اہمیت دی۔ یہ نہیں کہ وہ واقعاتی

کی ترمیں بھی اجرا تاہم یہ کیا کم تھا کہ اس نے قومی، وطنی اور انفرادی موضوعات کے گیت لکھے۔ "شجر ممنوعہ" کو موضوع بنایا اور ان نظم کے سلسلے میں [illegible] کی عام روش کو بدل دیا۔ عظمت اللہ کی "محبت" بھی گیت کی ایک کامیاب کوشش ہے۔ یہ محبت کے ایک بڑی حد تک سچے واقعات اور تجربات سے متعلق ہے اور اس میں عورت کے [illegible] بیان کرنے کا میلان بہت زیادہ قوی ہے۔ بہر حال "محبت" میں [illegible] کا عمل دخل بھی ہے جو ان کے گیت کے [illegible] ہے۔ بہر حال عظمت اللہ کی نظم [illegible] ایک ہی کا ایک [illegible] ہے کہ اس میں [illegible] دیتے اور دھرتی کے [illegible] پہلوؤں سے لطف اندوز ہونے کا رجحان [illegible] قابل غور ہے۔ یہ چند مثالیں قابل غور ہیں :۔

تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی   کہ لگی تھی آگ من میں
وہ دہان پن کا سن بھی   کہ بھری تھی [illegible] تن میں
ساون کی رات تم تھیں مری کائنات تم تھیں

——— تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی

نیلا امبر، ہنستا سورج رنگ میں ڈوبے، ہر سو جل تھل   کھلی کھیتوں پر بکھی دھوپ
دھرتی [illegible] سر پہ سنہری [illegible] آنچل   قدرت کا ایک سہانا روپ

بادل گرجے وہ گھبراہٹ آئی دھکتی دھکاتی   کروٹ پا [illegible]
بانسوں پہ باندھیں داکھن آئی اور [illegible]   [illegible] آئی

بجلی چمکے بادل گرجے، پون کے گھونٹے جھٹکتے   سوندھی سوندھی [illegible]
بجلی کڑکی، ٹوٹا تارا [illegible]   پیا کا جھگڑا [illegible]

——— برکھارت کا پہلا مینہ

یہ ہے گل چمیلی سا [illegible] نرم   گل [illegible] ہے گرم گرم
[illegible]   ذرا آنکھ تو ملاؤ تم
مری نیند میں سماؤ تم مرے من میں بسو آؤ تم

——— پہلا آشنا سا سا

سورج بھی جب بیج کی دلہن　　نے بیچ پر لی ہے انگڑائی
گیسو بکھرے رات کی ہیں جس　　وہ سر کی تاروں کی ڈولائی
رات کے کالے بادلوں میں سے چاند سی صورت مسکائی

————— شیخ

ان چند مثالوں ہی سے عظمت اللہ کے ہاں جو جذبات کی گرمی اور گھلاوٹ ہے اس کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ ان کے ہاں عورت اور مرد کی محبت ہی سب سے اہم موضوع ہے لیکن اس نے اسے خارجی واقعات کی علامات میں بھی منتقل کیا ہے۔ چنانچہ بادل کی گرج اور گرمی میں جنسی جذبات کی گرمی اور گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ پھر عورت کے سراپا کو بیان کرتے ہوئے بھی اس نے کسی تھوڑی سی کے بجائے ایک خاص گرفت پیدا کی۔ عورت کو ابھار اسلوب میں بھی ایک نیا ڈھنگ ہے اور تشبیہوں اور استعاروں کے استعمال میں بھی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ اگر عظمت اللہ خاں سب لوازم کو اپنی ذات کی جھلک کے اظہار کے لیے پوری طرح استعمال کرتا تو اسی سے اردو نظم کی رومانی تحریک کا آغاز ہو جاتا۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔ تاہم عظمت اللہ نے خود ہی کے عمل کی طرف اردو نظم کو ضرور متوجہ کیا۔

دوسرا اہم نام اختر شیرانی کا ہے۔ اختر شیرانی کے ساتھ رومان کا لفظ اس طرح چپک گیا ہے کہ اردو تنقید میں رومانی تحریک کے مزاج کا تعین بھی اب عام طور سے اختر کے رومان کی روشنی میں ہوتا ہے حالانکہ رومانی تحریک ایک وسیع تر شے ہے جو یقیناً جوانی کے عاشقانہ مشغلے تک محدود نہیں۔ رومانی تحریک تو ایک تخلیقی ابال کے تحت پامال راستوں کو ترک کرنے اور فرسودہ ضابطوں کو توڑ کر نئی قدروں کی تلاش میں گامزن ہونے کا ایک عمل ہے۔ مختصراً رومانی تحریک سوسائٹی پر فرد کی فتح کے مماثل ہے اور وہ سوسائٹی کے خلاف یکسر پیکار ہونے کے بجائے خود ہی کے عمل کو اختیار کر کے ذات سے روشنی کی تحصیل کرتی ہے۔ اس اعتبار سے اختر شیرانی کی رومانی شاعری ایک بڑی حد تک سطحی ہے کہ اس کی حدود جوانی کے عاشقانہ تجربے سے آگے نہیں بڑھ سکیں۔ تاہم اردو نظم کے سلسلے میں اختر کی یہ عطا اہمیت کی حامل ہے کہ اس نے نظم کو ایک سماجی کیفیت سے نجات دلا کر اور اسے سوسائٹی کی کڑی گرفت سے آزاد کر کے فرد کی ذات کی طرف متوجہ کیا۔ بے شک وہ ذات کی گہرائیوں میں اتر نہیں سکا لیکن نظم میں عورت کو محبت کا محور قرار دینے نیز نظریاتی طور پر اسے ایک بلند مقام عطا کرنے میں اس نے تحمل سے کام نہیں لیا اور یوں اردو نظم کے رخ کو واضح طور پر موڑ دیا۔

اختر شیرانی کی نظموں کے مطالعہ سے یہ تاثر مرتب ہوتا ہے کہ اس کا موضوع اسلاف کے کارناموں

کو بیان یا خود داری کی فلسفیانہ توجیہ نہیں بلکہ کائنات میں عورت کی اہمیت کو اجاگر کرنا ہے۔ اس نقطۂ نظر میں عورت زندگی کے ایک خاص رخ کی علامت بن کر نمودار ہوئی ہے اور اختر نے اس کی تخلیقی حیثیت کو واضح کیا ہے۔ اس کے نزدیک عورت صرف حسن اور تسخیر کا سرچشمہ نہیں بلکہ تخلیق اور محبت کا منبع بھی ہے۔ یہ عورت ایک ایسی نسوانی ہستی ہے جو تمام معاشرتی اور تہذیبوں میں ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ بے شک اس خاص زاویے کو اختیار کر کے اختر نے غزل کے مزاج سے اپنی مطابقت کا بھی اظہار کر دیا ہے کیونکہ غزل بھی بقول کسی بزرگ کے عورتوں سے باتیں کرنا ہے۔ دوسری صفت جس سے غزل حاصل کرتی ہے ابہام اس سے کم از کم یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ اختر کے ہاں نظریاتی طور پر عورت ہی کو باقی سب اشیاء پر فوقیت حاصل ہے۔ اس سے دوسرا نتیجہ یہ اخذ ہوتا ہے کہ عورت کے ضمن میں اختر کا مسلک زیادہ تر تخیلی اور افلاطونی ہے یعنی اس کے ہاں عورت اپنی گوشت پوست کی حیثیت میں نمودار نہیں ہوتی اور اس کا ذکر کرتے ہوئے نظریاتی سطح پر اختر نے عورت کو جو اہمیت دی ہے اس کے ثبوت میں یہ چند مثالیں دیکھئے:

ہر اک تصویر کے رنگوں میں نگہت اس کی آوارہ
حسین اور خوشنما اشعار شاداب اس کے نغمے ہے
ہمارے بلبلوں کے نالۂ بیتاب اس کے نغمے ہے
بتوں کے مرمریں پیکروں میں نگہت اس کی آوارہ
غرض جب تک یہ دنیا ہے صدا اس کی فرمانروائی ہے
ہماری زندگی پر صرف عورت کی خدائی ہے

——— عورت

کہاں میں اور کہاں تو؟ دہر میں مہر درخشاں تو
جو ماہ دلبری ہے میں وہ کافر ہوں، جہاں تجھ سے
تری صورت تو مجسم جلوۂ شادابی کا پیکر ہے
بجا ہے گر ہو شرمندہ بہارِ گلستاں تجھ سے
مجھے اس پر ہے حیرت انتظار ناز میں سلمٰی
کہ نسبت دے رہی ہے ماہ کو شاعر کی زباں تجھ سے

——— عورت اور پھول

یک بیک اک شفق اندام ستارہ ٹوٹا
بن کے اک غنچۂ نورس "گرا" وادی میں
اور اک خواب نما پھول کھلا وادی میں

——— [illegible]

حیات و حرمت و مہر و وفا کی شان ہے عورت
شباب و حسن و انداز و ادا کی جان ہے عورت
حجاب و عصمت و شرم و حیا کی کان ہے عورت
جو دیکھو غور سے ہر مرد کا ایمان ہے عورت
اگر عورت نہ ہوتی کل جہاں ماتم کدہ ہوتا
اگر عورت نہ ہوتی ہر مکاں اک غم کدہ ہوتا

——— عورت

وہ جذبہ جو نسائی جذبوں کا منتہا ہے
دنیا میں نام اس کا اک ماں کی ممتا ہے
آغوش ناز گویا اقبال سے بھرا ہے
یا خواب مدتوں سے تعبیر ہو رہا ہے
سو رہا ہے ممتا کا اظہار کر رہی ہے
بے تاب ہو رہی ہے اور پیار کر رہی ہے

——— ممتا

یہ چند مثالیں اختر کے مسلک کو واضح کرنے کے لیے کافی ہیں۔ دوسری نظموں کے علاوہ عاشقی
جناب کا اختر گو رومان کی شوخ ایک عورت کے روپ میں نظر آتی ہے اس کے اس قسم کے اشعار کہ

سارے عالم پہ ہے اک گرد نشہ چھایا ہوا
ساری دنیا پہ ہے اک دوشیزگی چھائی ہوئی

——— دوشیزگی

یا
اسی کی جوت ہے دنیا کے جگمگے تاروں میں
اسی کا رنگ گلشن کی مہکتی نوبہاروں میں

———عورت

اس کے انداز فکر کی پوری طرح ترجمانی کرتے ہیں۔ نفسیاتی مطالعہ کرنے والے تو اختر کے اس طرزِ فکر میں شاعر کی ماں سے وابستگی[۱] کی ایک واضح صورت بھی تلاش کرلیں۔ عورت کو ایک وقت پاکیزگی، رفعت اور حسن کی علامت اور بے وفا اور ہرجائی کا لقب دینے کی روش اختر کے یہاں [illegible] انہی کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ اس ضمن میں غزل سے گریز، شغف سے بھی اختر کے رومان کا تعلق اس سے متاثر کیا ہے اور اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اختر نے خود کو اس الجھن سے آزاد کرنے اور عورت کے متعلق اپنے نظریے کو واضح کرنے کی کوشش ضرور کی ہے لیکن چند اصولی یا تشریحی جواز کی اضافی محبت اور اس کے مظاہر کے تذکرے کے سوا کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہو سکا۔ دوسرے لفظوں میں اختر نے عقلی تجزیے اور [illegible] سے عورت کے ایک خاص روپ کا اظہار کیا ہے لیکن صاف محسوس ہوتا ہے کہ گوشت پوست کی زندگی میں وہ خاص عورت موجود نہیں مثلاً نظیرِ داستانِ حیات میں لکھا ہے:

کبھی سلمیٰ کے رومانِ حسیں سے تذکرے کیجیے
کبھی عذرا کے افسانے کو رنگین داستاں کیجیے
کبھی ریحانہ کی رنگ و شوق پر خاطر نثار کیجیے
کبھی نسترن کے زیرِ لب جوشوں کا بیاں کیجیے
کبھی شیریں کے مستانہ جنوں کا بیاں کیجیے
کبھی بیگم کے خونی آنسوؤں کی داستاں کیجیے

اس مثال سے صاف ظاہر ہے کہ اختر کے ہاں کوئی گوشت پوست کی عورت نہیں ابھری بلکہ اس نے نسترن، ریحانہ، عذرا اور سلمیٰ میں ایک ہی مثالی عورت کو دیکھا ہے۔ محبت کی زبان میں یہی عورت بیگم کے نام سے اور شیریں کے روپ میں ابھری ہے اور یہی اختر کے مسلک کا نتیجہ بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس خاص میلان میں اختر نے

۱؎ Mother Fixation

کے طرزِ اظہار سے متاثر تھا اور کسی خاص عورت کے بجائے ایک مثالی عورت کی تعریف میں رطب اللسان تھا۔ جہاں کہیں وہ محبت کی واردات میں گم ہوا ہے وہاں بھی بات ہم آغوشی، وصال یا محبوبہ کے شعر کے بیان سے آگے نہیں جا سکی۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ اختر کی نظموں میں محبوبہ کے جسم کا قرب موجود نہیں اور اختر نے عورت اور وصل جدائی کی اضطراری محبت ہی کو اجاگر کیا ہے۔ حقیقت کی دنیا سے فرار دراصل اسی تخیل کی دنیا میں پناہ لینے کی روش اختر کا ایک محبوب رجحان بھی ہے۔ مثلاً وہ اکثر دنیا کے ہنگاموں سے دور ایک رومانی فضا کے خواب دیکھتا ہے۔ یہ رومانی فضا کوئی بستی، جزیرہ یا وادی کا سراب ہے جہاں سرمدی آواز کا راج ہے۔ یہی وہ سرزمینِ عشق ہے جو اختر کے خوابوں کا مسکن ہے چنانچہ جب وہ کہتا ہے کہ "اے عشق کہیں لے چل" تو دراصل اس آب و گل کی دنیا سے بھاگ کر تخیل کی کسی وادی میں پہنچنے کی آرزو کرتا ہے۔ اختر کا یہ سارا میلان فطرتاً رومانی ہے۔ لیکن اختر کے ہاں المیہ یہ ہوا کہ ایک تو اس نے طے شدہ یوٹوپیا[1] میں ایک مثالی عورت تلاش کرنے کی کوشش کی، جو ظاہر ہے واقعیت کے قریب نہیں آیا۔ یوں محبت میں تحیر اور کسک کا عنصر پیدا نہ ہو سکا۔ دوسرے وہ ایک ایسے تخیلی مسکن کی آرزو کرتا رہا جو دراصل اس کی ذات کے باہر ایک گزشتہ عافیت تھا۔ گویا اختر کا مسکن دراصل اوائل جوانی کا ردعمل تھا اور وہ کبھی یوٹوپیا کا خواب دیکھنے میں مشغول تھا۔ اگر وہ اس تخیلی مسکن کی تلاش میں باہر کے بجائے اپنی ذات کی طرف منعطف ہوتا، تو یقیناً رومانی تحریک کے اصل مزاج سے ہم آہنگ ہو کر اعلیٰ پائے کی نظمیں لکھتا۔ موجودہ صورت میں اس کے ہاں محبت اور عورت کے بیان میں ایک سطحی زاویہ نگاہ ابھرا ہے جو نظم کے اصل مزاج سے ہم آہنگ نہیں۔ تاہم اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ اختر وہ پہلا اہم شاعر ہے جس نے نظم کے رخ کو خارج سے باطن کی طرف موڑا ہے اور عورت کو اہم ترین موضوع کے طور پر پیش کر کے نظم کو رومانیت کی راہ دکھائی ہے۔

---

۱ Utopia

(۸)

ہر چند اردو نظم کی اس رومانی تحریک نے انکشافِ ذات کے عمل کو پیش نہیں کیا تاہم تبلیغ اور تخاطب کے کھردرے اور بلند آہنگ انداز میں ملائمت اور گداز ضرور پیدا کر دیا! چنانچہ رومانی تحریک کے فوراً بعد جو نیم رومانی تحریک وجود میں آئی وہ نظریاتی طور پر تو ایک بڑی حد تک حالی اور اقبال اور کسی حد تک انقلاب اور مارکسزم کے نظریات سے متاثر تھی تاہم اس میں رومانی اسلوب کی کچھ صفات بھی شامل ہو گئیں جن کے باعث نظم کا وہ سپاٹ پن مدھم پڑ گیا جو حالی کے دور میں مقبولیت حاصل کر چکا تھا۔ بحیثیت مجموعی یہ رومانی تحریک جس میں حفیظ، جوش اور ترقی پسند شعراء کے نام شامل ہیں، دراصل اسلوب اور مواد، دونوں اعتبارات سے اقبال کی خوشہ چینی ہی کی ایک صورت ہے۔

نظم کی اس نیم رومانی تحریک پر اقبال کے جو اثرات مرتسم ہوئے ان میں اسلوب اور لہجے کا اثر نسبتاً قوی تھا۔ خود اقبال کے ہاں یہ لہجہ اس کے زمانے کی مخصوص رو اور اقبال کی اپنی فعال شخصیت کے امتزاج سے تشکیل پذیر ہوا تھا لیکن اس کے بعد آنے والے شعراء نے ایک بڑی حد تک محض اس لہجے کی تقلید کی۔ حالی کے زمانے میں عوام کو خواص پر فوقیت حاصل تھی اور اس لیے شعر نے بھی آسان، سیدھا سادا اور عمومی انداز اختیار کر لیا تھا۔ تاکہ شعر کی بات آسانی سے عوامی سطح پر پہنچ جائے۔ لیکن اقبال کے ہاں انفرادیت کی نمو کے تحت لہجے کی تبدیلی ضرور ہوئی تاہم یہ تبدیلی زبان کی سادگی کے بجائے فارسی انداز نظم کو اختیار کرنے کی ایک صورت تھی۔ شاید اس کی وجہ ایک بڑی حد تک یہ خیال تھی کہ شاعر اپنے تخلیقی اُبال کے تحت انفراد کے موقع پر سامعین سے متعلق نہیں ہوتا اور عوامی سطح سے ہٹ کر بات کرتا ہے۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ فارسی آمیزی کا یہ رجحان تحسین ہی ہے، مقصد تو تخلیقی اُبال کی شدت کو واضح کرنا ہے جو مروجہ اسلوب سے انحراف کرتی ہے ورنہ فارسی آمیزی سے ہٹ کر بھی اسلوب کے روایتی انداز کو قائم کیا جا سکتا ہے۔ بہرحال اقبال نے جو نیا لہجہ اختیار کیا، اس میں خطیبانہ انداز تو اس نے زمانے کی خطیبانہ روش سے اخذ کیا۔

لاہی آمیزی کی روش بیان کی وسعت کے پیش نظر اختیار کی اور اس میں اپنی خلاق شخصیت کا اظہار کر کے ایک نہایت جاندار اسلوب پیش کر دیا۔ لیکن اقبال کے بعد آنے والے شعرا کے ہاں اقبال کی شخصیت کی توانائی کا فقدان تھا۔ چنانچہ جنھوں نے اقبال کے عام لہجے کو اختیار کرنے کی کوشش کی لیکن ایک توانائی کے فقدان کے باعث تقلیدی روش کو ابھار کر تخلیقی روش کو جنم نہ دے سکے۔ جوش اس روش کی ایک مثال ہے کہ اس کے ہاں ذات کی توانائی کا فقدان ہے اور اس کا اسلوب محض گونجتے اور گرجتے ہوئے الفاظ کا ایک ڈھیر سا دکھائی دیتا ہے۔ الفاظ مقصود بالذات نہیں بلکہ اظہار کا ایک وسیلہ ہے۔ ایک عظیم شاعر الفاظ کو یوں استعمال کرتا ہے کہ یہ اس کی شخصیت کے مقابلے میں پست و ہیچ ہو کر رہ جاتے ہیں لیکن جب یہی شاعر کرسی سے نیچے اتر کر الفاظ لیے ہوتا اور اس کی شخصیت پر چھا جاتا ہے جو جوش کے ہاں یہ حادثہ ہوا ہے کہ الفاظ اس کی شخصیت پر مسلط ہو گئے ہیں۔ ان جنات کی طرح جو پیر کے قبضۂ قدرت سے نکل کر خود پیر پر قابض ہو گئے ہوں۔ لیکن اقبال کے اسلوب کا اثر جوش کی حد تک ہی محدود نہیں۔ حفیظ، فیض اور ترقی پسند شعرا کی ایک پوری قطار اقبال سے متاثر نظر آتی ہے ـــــ ان سب کے ہاں خطابت کا انداز، فارسی ترکیب کا استعمال اور لہجے کی بلند آہنگی ایک مشترکہ میراث کے طور پر موجود ہے۔

اسلوب کے علاوہ موضوع کے ضمن میں بھی اقبال سے اثرات قبول کرنے کا چلن عام ہے۔ مثلاً اقبال کے ہاں دو قوتیں متحرک تھیں۔ سوسائٹی کی قوت اور فرد کی قوت۔ اقبال ایک طرف تو سوسائٹی یا ملت کے کل کو قائم رکھنا چاہتا تھا اور اس کے تحت ایسی تنظیم کا حامی تھا جس میں حرم اس کی اصل بنیاد تھی۔ دوسری طرف وہ فرد کو سوسائٹی کے تسلط سے ایک حد تک آزاد دیکھنے کا بھی متمنی تھا۔ موخر الذکر اقدام اقبال کے ہاں انفرادیت کی نمو کا ایک منطقی نتیجہ تھا۔ اقبال کی عطا یہ ہے کہ اس نے سوسائٹی اور فرد میں ایک نئی سطح پر مفاہمت تلاش کرنے کی کوشش کی لیکن اس کے بعد آنے والوں نے خود کو محض اس موضوع کی گردان تک محدود رکھا۔ مثلاً جوش کے ہاں انقلاب کا سارا فلسفہ سوتے ہوئے ہم وطنوں کو جگانے کی وہی کوشش ہے جس کا اقبال سے آغاز ہوا تھا۔ فرق صرف یہ ہے کہ اقبال نے فرد کو روحانی طور پر متحرک ہونے کی ترغیب دلائی تھی جب کہ جوش کے ہاں مادی مقصد نظر آتا ہے۔ حفیظ جالندھری کے ہاں کوئی ایسا خاص نقطۂ نظر تو نہیں ابھرا البتہ انھوں نے عوامی سطح سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش ضرور کی ہے۔ مثلاً عہد قدیم میں بسنے والوں کے خلاف ان کی نظمیں حب الوطنی کے جذبے کے تحت وطن کی محبت یا عوام کے مذہبی جذبات کی تسکین کے لیے ہیں۔ جذباتی انداز میں اسلامی تاریخ کے کارنامے پیش کرنے کی روش۔ یہ تمام باتیں مقبول عام نظریات کی ترجمانی کے

عوام سے داد و تحسین حاصل کرنے کی کوشش کے سوا اور کچھ نہیں۔ جوش کے ہاں بظاہر مذہبی جذبہ موجود نہیں اور اس نے خدا کو کفر و جبر، مذہب و قسمت کے تصورات سے بلند و بالا قرار دینے کی بھی کوشش کی ہے جو کہ غالباً سب سطحی آئے ہیں۔ چنانچہ جوش نے جبر، خیر، یزداں اور اہرمن کے سوالات اٹھائے ہیں، اگرچہ اس نے انقلاب کے معنوی فلسفے کی ترویج کے لیے اکثر اظہار خیال کیا ہے تاہم اس سے جوش کے ہاں مذہبی اعتقادات کی ایک جھلک ضرور مل جاتی ہے جو اسے نہایت عزیز ہیں۔ یہاں اس بات سے بحث نہیں کہ جوش کا انداز نظر مذہبی ہے یا غیر مذہبی۔ دیکھنے کی بات صرف یہ ہے کہ جوش کے ہاں ایسی نظمیں لکھنے کی روش عام ہے جن کا مقصد سوسائٹی کی اقدار سے ہم آہنگ ہونا اور سوسائٹی کی خوشنودی حاصل کرنا ہے۔ سوسائٹی کی اقدار سے ہم آہنگی ان نظموں سے بھی ثابت ہوتی ہے جو اجنبی تہذیب کے خلاف کہی گئیں۔ ان میں سماج کی اخلاقیات اور سب اقداریوں کو نشانۂ طنز بنایا گیا۔ یہی حال حفیظ کا بھی ہے کہ اس نے قوم کی اس بے راہروی کی نشان دہی کی جو مغربی تہذیب کے نفوذ کے باعث پیدا ہو گئی تھی۔ اس ضمن میں جوش کی طرح حفیظ بھی اقبال کے ایک اہم میلان سے متاثر تھا۔ حفیظ کے ہاں حب الوطنی کے تحت نظمیں لکھنے کی روش بھی اقبال ہی سے ماخوذ ہے۔ غالباً اس روش کا مقصد بھی اجنبی تہذیب کی ضد سے اپنی تہذیب اور دین کے تحفظ کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ دوسرے لفظوں میں حفیظ کے ہاں فطرت پرستی کے میلان کی نوعیت اس مثبت عمل کی سی نہیں جس کے تحت شاعر فطرت سے اپنی شخصیت کو ہم آہنگ کر کے ایک نئی اور اعلیٰ سطح کی تلاش کرتا ہے۔ بہرحال سوسائٹی کی اقدار کا نقیب اور داعی بننے کا جو میلان اقبال کے ہاں ابھرا تھا، جوش اور حفیظ نے ایک نسبتاً پست سطح پر اس کی تقلید کی ہے۔

لیکن اقبال کے ہاں فرد کو آزادی دلانے کا ایک میلان بھی موجود تھا جو رومانی نقطۂ نظر کا ایک اہم پہلو ہے۔ اقبال فرد کی انفرادیت کو متحرک کرنے کے لیے بعض پرانی دیواروں کو ڈھا دینے کے حق میں بھی تھا۔ رومانی تحریک بھی اپنی انتہائی صورت میں ایک شکست و ریخت کے عمل میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ لیکن اقبال نے شروع سے آخر تک اعتدال اور توازن کا دامن نہیں چھوڑا اور زیادہ سے زیادہ بعض قابل نفرت حد بندیوں کے خلاف ایک صدائے احتجاج بلند کرنے تک ہی خود کو محدود رکھا۔ نئی نسل کا فرسودہ تعلیم کے خلاف احتجاج اور فرد کا اپنی خودی تک رسائی پانے کا حق، یہ سب باتیں اقبال کے ہاں ایک رومانی نقطۂ نظر کے باعث تھیں۔ اقبال کے بعد آنے والے شعرا نے اس خاص ضمن میں اقبال کے مسلک سے بہت زیادہ شدت کو اختیار کیا۔ چنانچہ جوش کا انقلابی نقطۂ

توڑ پھوڑ کے اس رجحان ہی کی ایک صورت ہے جس کا آغاز اقبال سے ہوا تھا اور فرد کے مقابلے میں انسان اور آدمی کی بلند بانگ وکالت بھی اقبال ہی سے اکتساب کی ایک صورت تھی۔ حفیظ کے ہاں انفرادیت کا عمل کچھ زیادہ ابھر کر نہیں آیا کہ وہ ایک بلند سطح پر کھڑے ہو کر گزرتے ہوئے کارواں کو دیکھتا چلا گیا نہ کہ تھک کر دیکھتا چلا گیا ہے۔ نہ تو اس نے اقبال کی طرح احساسی طور پر خود کو اس گزرتے ہوئے کارواں سے ہم آہنگ کیا ہے اور نہ پیچھے ہٹ کر انبوہ میں شامل ہوا ہے۔ اس کا منصب محض ایک تماشائی یا سیاح کا سا ہے۔ تماشائی کا منصب اس بات سے بھی عیاں ہے کہ حفیظ کی نظم میں یاس یا دکھ موجود نہیں جو زندگی سے متصادم ہونے کے بعد شاعر کو حاصل ہوتا ہے چنانچہ رجائیت کی ایک خفیف جھلک اس کے کلام میں سدا موجود رہتی ہے۔ یہی حال جوش کا ہے۔ جوش اپنے داخلی تصادم یا ذات کے اندر پیدا ہونے والے خوابوں کو پیش کرنے کی بہ نسبت مستقبل کی طرف زیادہ مائل ہے۔ اس کا نظریۂ انقلاب کسی یوٹوپیا کی تخلیق کی نشان دہی تو کرتا ہے تاہم خود جوش اس یوٹوپیا کے خدوخال کو نمایاں کرنے سے قاصر ہے۔ یہ محض ایک رومانی انداز نظر کا قدرتی اور منطقی نتیجہ ہے مگر اس سے جوش کو نقصان یہ پہنچا ہے کہ اس کے ہاں شخصی سطح پر تاثر قبول کرنے کی روش دب کر رہ گئی ہے۔ جوش اپنے زمانے کے اس پر جوش لیڈر کا مثل ہے جو عوام کو سہانے خواب دکھا کر سوسائٹی کے فرسودہ نظام کو بدلنے کی ترغیب دے لیکن جس نے نہ تو سہانے خواب کو خود دیکھا ہو اور اس کا تجزیہ کیا ہو اور نہ جسے فرسودہ نظام سے براہ راست متصادم ہونے کی سعادت ہی نصیب ہوئی ہو۔ چنانچہ جوش کی نظم مختلف مروجہ نظریات کو شعری سانچوں میں ڈھالنے کی ایک صورت ہے۔ اس میں شاعر کا تخلیقی عمل، اجتہادی انداز نظر یا اس کی ذات سے ابھرنے والی گہری کسک موجود نہیں۔ فقط نعروں کی گونج، خطابت کی گھن گرج اور انا کی نمائش کا رواج ہے۔ یہی جوش کا المیہ ہے۔

اقبال کے اثرات فقط جوش، حفیظ اور ان کے معاصرین تک محدود نہیں تھے۔ تاہم چونکہ یہ شعرا اقبال سے براہ راست متاثر تھے اس لیے ان کے ہاں اقبال کی آواز نسبتاً زیادہ گہری ہے۔ ان کے بعد آنے والے ترقی پسند شعرا نظریاتی طور پر تو اقبال سے متصادم تھے تاہم اسلوب اور لہجے کے ضمن میں ان کے ہاں بھی اقبال کے اثرات ہی زیادہ قوی ہیں۔ واضح رہے کہ آغاز کار میں ترقی پسند اور داخلیت پسند شعرا میں کوئی حد فاصل قائم نہیں تھی۔ چنانچہ ایک عرصے تک تمام جدید نظم گو شعرا کو ترقی پسند شاعری کا داعی اور علم بردار قرار دیا گیا۔ غالباً اس غلط فہمی کا باعث یہ تھا کہ اس دور کی ترقی پسند شاعری مزاجاً نیم رومانی تھی۔ یہ بات اقبال کی خوشہ چینی کی ایک صورت بھی تھی۔ وہ یوں کہ اقبال نے خارج کی دنیا کی طرف شاعری کی توجہ کو مبذول کیا تھا اور

کہیں کہیں دولت کی غیر مساوی تقسیم کے خلاف احتجاج بھی کیا تھا۔ کا اظہار اس ضمن میں بطور ثبوت پیش کیا جا سکتا ہے۔ ترقی پسند نظم گو شعرا نے سماجی شعور کی یہ روایت اقبال سے اخذ کی اور اس میں مارکسزم کا اضافہ کر کے اقبال کے دوسرے نظریات سے انحراف کیا۔ تاہم مزاجاً ایک ہی روش تھی یعنی خارج کے مسائل کو دیکھنے کی روش۔ اصل فرق ان مسائل کو سہارنے کے سلسلے میں پیدا ہوا۔ اقبال کے حصے میں فرد کی انفرادیت کو ابھارنے کا رول آیا چاہتا تھا اور یہی اقبال کا اہم ترین عطا بھی ہے۔ جوش انقلاب لانے کا خواہاں تھا۔ اگرچہ انقلاب کی جہت اور مزاج سے وہ قطعاً ناآشنا تھا۔ غالباً اس کا انقلاب اس کے اپنے زمانے کے سیاسی تصورِ انقلاب بنیادی طور سے ماخوذ تھا۔ لیکن ترقی پسند شعرا اس سلسلے میں کسی ابہام یا گومگو کے عالم میں گرفتار نہیں تھے۔ ان کے سامنے ایک واضح منزل تھی اور وہ معاشرے کو بدلنے کے لیے مارکسزم کے موقف کو اختیار کرنے کے متمنی تھے۔ بے شک مطلب کی حد تک تو اقبال اور ترقی پسند شعرا میں اختلاف موجود تھا تاہم خارجی مسائل کی طرف دیکھنے کا زاویہ ان میں یقیناً مشترک تھا۔ ترقی پسند شعرا کے ہاں اقبال کا اثر اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ انھوں نے خارجی زندگی میں تبدیلی لانے کے لیے ایک کل حقیقت پسندانہ رویہ اختیار نہ کیا بلکہ رومان کے راستے سے بھی اس کی طرف بڑھے۔ مخدوم کا شعر ہے:

میں ایک شے کی راہ سے ہو کر گزر گیا

اس صورت حال کی بڑی اچھی عکاسی کرتا ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایسا کیوں ہوا اور ترقی پسند شعرا نے ایک واضح مسلک کے پیش نظر وہ سیدھا سپاٹ راستہ آغاز کار ہی میں کیوں نہ اختیار کیا جو ابتدا ہی سے ان کو بے حد عزیز تھا اور جس کے تحت تقسیم کے بعد کی ترقی پسند نظم وجود میں آئی تھی؟ جواب اس کا یہ ہے کہ ترقی پسند نظم اقبال کے رجحان انفرادیت سے بھی ایک حد تک متاثر تھی لیکن اس اہم تبدیلی کے ساتھ کہ اس نے فرد کو حقیقت کا کل پیش کرنے کے بجائے صرف اس کے رومانی یا شخصی تجربے کی عکاسی کی۔ قیاس غالب ہے کہ اقبال کا یہ رجحان انفرادیت ترقی پسند شعرا تک منتقل ہونے کے دوران میں اختر شیرانی کے خالص رومانی اندازِ نظر سے متاثر ہو گیا۔ چنانچہ تقریباً تمام اہم ترقی پسند شعرا کے ہاں رومان کے راستے سے حقیقت تک رسائی پانے کا ایک واضح رجحان دکھائی دیتا ہے۔ اسی لیے ترقی پسند تحریک کو نیم رومانی تحریک قرار دینے میں قطعاً کوئی حرج نہیں۔

رومان کے راستے سے حقیقت کی طرف آنے کا عمل دیکھنا ہو تو بہت واضح ہے لیکن فیض کو تو اس

سلسلے میں روایت کو وہ جو بھی حاصل ہے۔ فیض کے اس اقدام کے دو پہلو ہیں۔ پہلا یہ کہ فیض نے شعر کو اس خاص رومانی فضا سے نجات دلائی جس نے اختر شیرانی کے اثرات کے تحت نظم کو محدود کر دیا تھا۔ فیض کی یہ عطا قابل ذکر ہے کہ اس نے خوابوں، ذات کی حدود کو عرفان کائنات کی حدود تک پھیلا دیا اور اپنے ذاتی غم کو آفاقی غم میں تبدیل کرنے کی کوشش کی۔ فیض کے اس اقدام میں غزل کے مزاج سے اس کی ہم آہنگی کو بھی دخل تھا کہ غزل شخصی تجربے کے عمومی رخ کو ہی منظر عام پر لاتی ہے۔ تاہم نظم میں تحرک اور کشادگی کی جو آمیزش فیض کے ہاتھوں ہوئی اس کی اہمیت سے انکار ممکن ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ فیض نے اندر کی دنیا کو ایک خاص مقصد کے تحت باہر کی دنیا کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی۔ یہ مقصد عام سطح پر تو رومان کو حقیقت کا شعور دینے کی ایک کاوش تھی اور نظریاتی سطح پر مروجہ نظام سے بے اطمینانی کا اظہار کر کے کسی روشن سحر کو دیکھنے کا ایک زاویہ تھا۔ ایسا بہت کم ہوا کہ فیض نے مروجہ نظام سے بے اطمینانی میں مبتلا ہو کر خود اپنی ذات کے اندر غوطہ لگانے اور ایک نئی مفاہمت تلاش کرنے کی کوشش کی ہو۔ اس نے مرض کا علاج ایک خاص نسخے کے استعمال میں دیکھا اور اپنی نظموں کا ڈھانچہ کچھ یوں تیار کیا کہ پہلا حصہ "مرض" اور دوسرا "علاج" کی صورت اختیار کر گیا اور بے احتیاطی یہ کی کہ ان دونوں حصوں کے سنگم میں امتزاج اور ملائمت کی کیفیت پیدا ہونے دی۔ چنانچہ اس سے وہ "جھول" نمودار ہوا جس کا احساس ایک عام قاری کو فوراً ہو جاتا ہے۔ مثلاً:

تو نے دیکھی ہے وہ پیشانی، وہ رخسار، وہ ہونٹ
زندگی جن کے تصور میں لٹا دی ہم نے
تجھ پہ اٹھی ہیں وہ کھوئی ہوئی ساحر آنکھیں
تجھ کو معلوم ہے کیوں عمر گنوا دی ہم نے
ہم پہ مشترکہ ہیں احسان غم الفت کے
اتنے احسان کہ گنواؤں تو گنوا نہ سکوں

ہم نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا پایا ہے
جز ترے اور کو سمجھاؤں تو سمجھا نہ سکوں

اور اب گریز ــــــــ

عاجزی سیکھی غریبوں کی حمایت سیکھی

یاس و حرمان کے دکھ درد کے معنی سیکھے

ــــــــ رقیب سے

یا

آج پھر حسن دل آرا کی وہی دھج ہوگی
وہی خوابیدہ سی آنکھیں وہی کاجل کی لکیر
رنگ رخسار پہ ہلکا سا وہ غازے کا غبار
صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر
اپنے افکار کی اشعار کی دنیا ہے یہی
جان مضموں ہے یہی شاہد معنی ہے یہی

اور اب گریز

آج تک سرخ و سیہ صدیوں کے سائے کے تلے
آدم و حوا کی اولاد پہ کیا گزری ہے

یہ دونوں مثالیں نظم میں ٹاٹ کے پیوند کو نمایاں کرتی ہیں تاہم فیض کے ہاں ہر جگہ یہ بات نہیں اس کی بعض نظموں (انتساب، میرے ہمدم میرے دوست) میں یہ گریز خاصا فطری ہے اور نظم کو جھول سے محفوظ رکھتا ہے۔

فیض کی نظم نگاری کی ابتدا وہاں سے ہوتی ہے جہاں رسمی اور روایتی نہیں بلکہ ایک جذباتی وابستگی کی پیداوار ہے اور اسی لیے اس میں خلوص بھی ہے۔ مزید یہ کہ فیض کے ہاں محبوب ایک منفرد، گوشت پوست کی ہستی کے روپ میں ابھرتی ہے اس ضمن میں بھی فیض کی نظم کو رشتہ یا نسبت حاصل ہے کہ اس نے کسی محض تخیلی ہستی کو پیش کرنے کے بجائے ایک چلتی پھرتی کی صورت کو پیش کیا۔ لیکن فیض نے جیسے جیسے ابھر کر خارجیت کی راہوں سے ذات میں اترنے اور وہاں سے ایک نازک رشتہ لے کر باہر آنے کی روش کو ترک کیا اور باہر کے ایک طویل مسئلے سے اپنی تخلیقی توانائی کا رخ اس کی طرف موڑ دیا۔ فیض کی نظم پہ بعد ازاں محض کی گرفت

پیدا ہوئی وہ اس کے اسی اقدام کے باعث تھی۔ وہ اگرچہ تیز مناسبت کی تلاش میں اپنی ذات کا نشہ گھٹاتا "تنہائی" اور "شام" ایسی واضح نظمیں لکھ کر اسے دو نظم کی سطح کو بلند کر دیتا لیکن نظم کی اصل جہت کو ترک کر کے اس نے خود کو محصور کر لیا۔ فیض کے ہاں ذات کی کسک ابھری تھی اور یہی کسک ارتفاع پا کر نسل کی مشترک گہری کسک کے اظہار کی صورت اختیار کر سکتی تھی لیکن فیض نے ایک خاص نقطۂ نظر سے لگاؤ کے باعث اسے ایک ثانوی حیثیت دے دی اور یوں اپنا منزل و کلام کے درمیان فراق کی ایک مستقل دیوار کو کھڑا کیا۔

رومان سے حقیقت کی طرف آنے کا میلان فیض تک ہی محدود نہیں بلکہ ایک فیشن کے طور پر ساری ترقی پسند نظم کے پیشِ نظر ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے ترقی پسند شعرا نے اپنی محبوبہ کو "زرِ خرید" یعنی مارکسزم کے تابع کر دیا ہے یا یوں کہیے کہ خریداروں کو ایک قسم کا مال دکھا کر ایک قطعاً دوسری قسم کا مال خریدنے کی ترغیب دی ہے۔ شعوری طور پر یہ تاجرانہ اندازِ نظر کمرشلزم کے بنیادی مسلک کے مطابق تو نہیں لیکن ترقی پسند شعرا نے اسے اختیار ضرور کیا ہے مثلاً:

کوئی فطرت کا جادو ہی تو
چاند تاروں کا نظارہ ہی تو
یا نگوڑوں کا نظارہ ہی تو
کون سا گیت سنو گی انجم؟

یا محبت کا ترانہ کوئی
گنگناتا سا فسانہ کوئی
کیسے بجتا ہے نشانہ کوئی
کون سا گیت سنو گی انجم؟

یا بغاوت کا دہکتا ہوا راگ
تپتے خونوں میں سلگتی ہوئی آگ
پھر سے جاگے جسے سن کر سویا بھاگ
کون سا گیت سنو گی انجم؟

——— (جاں نثار اختر)

تاج تیرے لیے اک مظہر الفت ہی سہی
تجھ کو اس وادئ رنگیں سے عقیدت ہی سہی
میری محبوب! کہیں اور ملا کر مجھ کو

یہ چمن زار یہ جمنا کا کنارا، یہ محل
یہ منقش در و دیوار یہ محراب یہ طاق
اک شہنشاہ نے دولت کا سہارا لے کر
ہم غریبوں کی محبت کا اڑایا ہے مذاق
میری محبوب! کہیں اور ملا کر مجھ کو

— تاج محل (ساحر لدھیانوی)

حجاب فتنہ پرور اب اٹھا لیتی تو اچھا تھا
خود اپنے حسن کو پردہ بنا لیتی تو اچھا تھا
تصنع کا یہ شیوہ مرد کی فطرت کو آتا ہے
اگر تو ساز بیداری اٹھا لیتی تو اچھا تھا
ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

— نوجوان خاتون سے (مجاز)

تمہاری آنکھیں جو میرے سینے میں تیر آئی ہیں
کنول کی کلیاں جو میرے دل میں کھلی ہوئی ہیں
انھی سے دو اور آنکھیں بیدار ہو گئی ہیں
وہ ننھے ننھے چمکتے ہیرے وہ ننھی کلیاں
جو میری آنکھوں کا نور لے کر تمہارے آنچل سے جھانکتی ہیں

پھر اور آنکھیں، پھر اور آنکھیں، پھر اور آنکھیں
یہ سلسلہ ابد تک چلے گا
ہماری آنکھوں سے آج شعلے برس رہے ہیں
مگر وہ کل کو حسین دن دیکھیں گی تو کیا ہوگا
ہماری آنکھوں سے صبح بہاریں چھلک پڑیں گی

——— "تمہاری آنکھیں" (سردار جعفری)

رومان سے حقیقت کی طرف جست بھرنے کا یہ عمل ترقی پسند نظم میں ایک بنیادی موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ مگر اردو نظم کے ارتقا میں اس موڑ کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس سے رومان کی والہانہ اور حقیقت کے گہرے رنگوں میں ایک مفاہمت پیدا ہوئی۔ بے شک آگے چل کر آخر میں ترقی پسند نظم نے ایک خاص سیاسی مسلک کے تحت بعض شعرا پر سویرا اور فردوس کے بعد جیسے سپاٹ انداز میں بیان کو گرفتہ ہی کیا لیکن اس کا ذکر اس لیے بے کار ہے کہ یہ نظمیں تو شاعر کی ذات سے منقطع ہونے کے باعث شعری سطح پر ہی سے محروم ہیں۔ بعض ترقی پسند نظم گو شعرا بالخصوص فیض احمد فیض کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ نظم کو محض بیان نہیں کیا جا سکتا چنانچہ انھوں نے اپنی ذات کو خارج کی دنیا سے منسلک کرنے کی کوشش کی۔ اس میں وہ کہیں کامیاب اور کہیں ناکام ہوئے تاہم انھوں نے فن کا جو معیار قائم کیا شاعر کے باطن کو زندگی کی خارجی سطح سے منسلک کرنے کی یہی وہ روش تھی جس کے پیش نظر ترقی پسند تحریک کو نیم رومانی تحریک کا نام دینے میں کوئی حرج نہیں۔ رومان سے اس تحریک کی وابستگی کا ایک یہ ثبوت بھی ہے کہ ترقی پسند شعرا نے محض رومان اور حقیقت میں مصالحت یا تصادم پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ خالص رومانی یا نشاطیہ نظمیں بھی لکھیں۔ فیض کی ابتدائی دور کی بہت سی نظمیں، احمد ندیم قاسمی کی متعدد نظمیں اور جذبی، ساحر، مجاز، جاں نثار اختر اور متعدد دوسرے ترقی پسند شعرا کے مجموعوں کے ابتدائی اوراق خالص رومانی نظموں ہی کو پیش کرتے ہیں۔ یہ خاص نوا اختر شیرانی کی رومانی تحریک سے متاثر تھی مگر ان شعرا کے ہاں اختر شیرانی کے رومان کی سطحی کیفیات سے ہٹ کر جذبے کا ایک واضح رچاؤ نظر آتا ہے۔ فیض کی نظمیں "تنہائی"، "سرود شبانہ"، "خدا وہ وقت نہ لائے"، جذبی، احمد ندیم قاسمی کی "محبت کے جذبات کی بات"، "آخری سجدہ" اور مجاز کی "پہلی رات"، ساحر لدھیانوی کی "شکست"، جاں نثار اختر کی "تصور اور حقیقت"، "کنسٹ"، مجاز کی "بربط شکستہ" ایسی نظمیں ہیں اور ایسی متعدد نظمیں شاعر کے داخلی رجحان کا پتہ دیتی ہیں جن نظموں کی ایک تجربے کی سچائی اور ایک

خواہش گوشت پوست کے محبوب سے ہم آغوش ہونے کا میلان نہیں اعلیٰ درجے کی شعری تخلیقات میں شامل کرتا ہے۔ البتہ صرف یہ ہوا ہے کہ اپنی ذات کی زمین میں اُگنے کے بجائے شعراء نے اس رشتے کو ذرا باہر کی طرف موڑ دیا اور ———— نظم کو اجتماعی مقاصد کے لیے وقف کر دینے کی کوشش کی۔ اُردو نظم کے تدریجی ارتقا میں ترقی پسند نظم کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے شاعر کے باطنی کرب کو … کیا ہے اور محبت کے جذبے کو ایک کشادہ کینوس عطا کرنے کی کوشش کی ہے مگر اس نظم کی تکمیل کے لیے اس نے جو جہت اختیار کی ہے وہ نظم کی بنیادی جہت سے ہم آہنگ نہیں یعنی ان شعراء نے اندر سے باہر کے عمل کی طرف جانے کی کوشش کی ہے۔ باہر سے اندر کے عمل کی طرف نہیں آئے۔ حقیقت یہ ہے کہ انسان ارضی اور سماجی سطح پر بھی عمل کرتا ہے اور داخلی اور روحانی سطح پر بھی عمل ہوتا ہے منسلک ہے۔ داخلی سطح کے عمل کو تکمیل سے اجتماعی شعور کا ہوتا ہے۔ ایک رہبر یا مصلح کا کام یہ ہے کہ وہ فرد کو باہر کے عمل سے منسلک کرنے اور یوں اسے مشین میں ایک پرزہ بنا دینے کی کوشش کرتا ہے تاکہ سماج کی مروجہ اقدار کے تحت زندگی بسر ہوتی چلی جائے لیکن شاعر اپنی ذات میں غوطہ لگا کر نسل کے اجتماعی لاشعور یا داخلی عمل سے رابطہ استوار کرتا اور وہاں سے نئی تقدیریں ساتھ لے کر آتا ہے۔ ترقی پسند نظم گو شعراء نے باہر کی طرف دیکھا … ایک اہم مطالبہ ہے، لیکن جب انہوں نے … محض خارجی عمل سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کی تو ان کی نظم شعر کے اصل … سے منقطع ہو کر محض صحافتی اور خارجی رنگ اختیار کر گئی۔ بے شک ترقی پسند شعراء میں سے چند ایک مثلاً فیض اور ندیم نے خاصی حد تک … فنی … اور تاثیر کی صفات باقی رہیں … مگر اجتماعی سطح کے شعور کے ساتھ یہ بات … تبلیغ میں واصل ہو گئی جس سے اس کو سخت دھچکا پہنچا۔

ترقی پسند شعراء نے خارجی زندگی کو دیکھنے کا انداز بھی اقبال سے مستعار نہیں لیا بلکہ اسلوب کی بلند آہنگی بھی اقبال ہی سے اخذ کی یوں دیکھئے تو اسلوب کی یہ بلند آہنگی ترقی پسند تحریک کے کلام کے مطابق بھی تھی ترقی پسند تحریک کا مقصد عوام کو مخاطب کر کے ان میں جوش اور ولولہ پیدا نہیں کرنا تھا بلکہ انہیں ایک فرقہ کی کیفیت میں مبتلا کرنا بھی تھا۔ اس کے لیے بلند آواز کے علاوہ ایک مخصوص آہنگ بھی درکار تھا۔ … کی ایک مخصوص … پر حرکت چلا جانے۔ اقبال کے ہاں بات ذرا مختلف تھی۔ بے شک اقبال کی آواز بھی بلند آہنگ تھی اور اس نے ایک بلند ٹیلے پر سے عوام کو مخاطب کیا تھا لیکن یہ آواز اقبال کی داخلی تر و تازگی کے باعث تھی اس سے بحث نہیں کہ اقبال کی یہ آواز کس آہنگ … کی جانب تھی لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس کی اصل

آواز مفقود تھی۔ اقبال کے فوراً بعد جو شعرا آئے ان میں سے بیشتر نے بلند آواز میں بات کرنے کی ایک شعوری کوشش کی ہے کہ فضا کی تیزی اور بلندی سے خود کو ہم آہنگ کر سکیں اور اس میں وہ خاصی مشقت کر رہے ہیں مگر اس عمل سے جو نقل تھی، ایک ایسے شخص کا تصور کیجیے جس کے گلے میں ایک قدرتی توانائی ہے اور جس کے سینے میں اتنی طاقت ہے کہ وہ اپنی آواز کو دور دور تک پہنچا سکتا ہے اور پھر ایک ایسے شخص کا تصور کیجیے جس کی آواز تو مختفی ہو لیکن جسے لاؤڈ اسپیکر حاصل ہو گیا ہو اور اب وہ اپنی آواز کو دور دور تک پہنچانے کی کوشش کر رہا ہو۔ اقبال کے بعد جوش اور بعض ترقی پسند شعرا کے ہاں لاؤڈ اسپیکر استعمال کرنے کا یہ رجحان بہت نمایاں ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے جو آواز کو مصنوعی طور پر بلند کرنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں:

اٹھ اور زمیں پہ نیا لالہ زار پیدا کر — ذرا سی پھر تو کبھی وہ بہار پیدا کر
عروقِ مردہ در طلب نوعِ انساں میں — شرار و شعلہ و دود و بخار پیدا کر
مٹا دے سلسلۂ آلِ خلد و نسلِ جحیم — اٹھ اور علتِ حکمت شعار پیدا کر
ضمیرِ اہلِ مناجات کے تعقل میں — خروشِ جذبۂ تکمیلِ کار پیدا کر
کلاہِ خواجگیٔ کائنات کج کر کے — نیا زمانہ نیا روزگار پیدا کر

— نوجوانوں سے خطاب (جوش ملیح آبادی)

اس نظم میں لاؤڈ اسپیکر کے استعمال کا احساس کچھ اور بھی شدید ہو جاتا ہے جب اقبال کی اسی موضوع پر مندرجہ ذیل نظم فقروں کے سامنے آتی ہے۔ جوش کے ہاں ایک مصنوعی بلند آہنگی اور لفظوں کا بارِ گراں ہے جبکہ اقبال کی آواز میں توانائی کے باوصف ملائمت موجود ہے:

دیارِ عشق میں اپنا مقام پیدا کر — نیا زمانہ نئے صبح و شام پیدا کر
خدا اگر دلِ فطرت شناس دے تجھ کو — سکوتِ لالہ و گل سے کلام پیدا کر
اٹھا نہ شیشہ گرانِ فرنگ کے احساں — سفالِ ہند سے مینا و جام پیدا کر
میں شاخِ تاک ہوں میری غزل ہے میرا ثمر — مرے ثمر سے مئے لالہ فام پیدا کر
مرا طریق امیری نہیں فقیری ہے — خودی نہ بیچ غریبی میں نام پیدا کر

— جاوید کے نام (اقبال)

ترقی پسند شعرا کے ہاں بلند آہنگی میں بات کرنے کا انداز ان چند ٹکڑوں سے واضح ہو سکتا ہے:

جلال آتش برق و سحاب پیدا کر | اجل بھی کانپ اٹھے وہ شباب پیدا کر
ترے خرام میں ہے زلزلوں کا راز نہاں | ہر ایک گام پہ اک انقلاب پیدا کر
صدائے تیشۂ مزدور ہے ترا نغمہ | تو سنگ و خشت سے چنگ و رباب پیدا کر
تو انقلاب کی آمد کا انتظار نہ کر | جو ہو سکے تو ابھی انقلاب پیدا کر

—— نوجواں سے (مجاز)

ہونے لگے نابود خزانۂ زر و سیم | پیدا ہوئی حاجت کے تحت مال کی تقسیم
اب وقت کے ہاتھوں میں ہے انصاف کی میزاں —— بیدار ہے انساں
تھرا کے گرے جاتے ہیں شاہوں کے علم آج | انگشت فگار آتے ہیں حکومت کے قلم آج
ذروں سے بغاوت کی ہے گرما ہوا میداں —— بیدار ہے انساں

—— بیدار ہے انساں (جاں نثار اختر)

جشن بپا ہے کٹیاؤں میں اونچے ایواں کانپ رہے ہیں
مزدوروں کے بگڑے تیور دیکھ کے سلطاں کانپ رہے ہیں
جاگے ہیں افلاس کے مارے اٹھے ہیں بے بس دکھیارے
سینوں میں طوفاں کا تلاطم، آنکھوں میں بجلی کے شرارے
چوک چوک پر گلی گلی میں سرخ پھریرے لہراتے ہیں
مظلوموں کے باغی لشکر سیل صفت امڈے آتے ہیں

—— طلوع اشتراکیت (ساحر لدھیانوی)

یہ آدمی کی گزرگاہ —— شاہراہِ حیات
ہزارہا سالوں کا بارِ گراں اٹھائے ہوئے
ادھر سے گزرے ہیں چنگیز و نادر و تیمور
لہو میں بھیگی ہوئی مشعلیں جلائے ہوئے
شکستہ دوش پہ دیوارِ چیں گرو دے
سروں پہ مصر کے اہرام کو اٹھائے ہوئے

اٹھو اور اٹھ کے امن کو نغموں میں ڈھال جاؤ
جو منزلوں کو ہیں گردِ سفر بناتے ہوئے
قدم بڑھائے ہوئے اے مجاہدانِ وطن
مجاہدانِ وطن! ہاں قدم بڑھائے ہوئے

——— شاہراہِ حیات (علی سردار جعفری)

ترقی پسند نظم گو شعراء میں ندیم کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ فیض کی طرح ندیم نے بھی اپنی نظم کو بے رحم حقیقت نگاری کی زد میں آنے سے بچایا ہے اور اس میں شعری کیفیت کی کمی نہیں آنے دی۔ بے شک ایک خاص ضابطۂ حیات سے منسلک ہونے کے باعث ندیم کے ہاں بھی کہیں کہیں آورد کی بلندی کا احساس ہوتا ہے اور اس نے موضوعاتی نظمیں لکھنے کی روش کو بھی ترک نہیں کیا۔ تاہم ندیم کی نظموں کے مطالعہ سے قاری کو یقیناً یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ایک سچے شاعر کی آواز کو سن رہا ہے۔ یہ سچائی دراصل تجربے کی سچائی ہے جسے قوتِ متخیلہ نے اثر انگیز بنا دیا ہے۔ ندیم کے ہاں حسی تصورات کی فراوانی ہے اور اس کی نظموں میں جگہ جگہ ایسے فنی روابط موجود ہیں جن سے قاری جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔ ندیم کی ان نظموں سے قطع نظر جو محبت کے جذبے سے متعلق ہیں اس کی دوسری نظموں میں بھی لطافت اور حسن کی فراوانی ہے۔ اگر وہ اپنی تخلیقی قوتوں کو انکشافِ ذات کے لیے پوری طرح وقف کر دیتا اور ان کا رخ خارجی مسائل کی طرف موڑ دینے کی کوشش نہ کرتا تو نظم میں اس کا مرتبہ کچھ اور بھی بلند ہو جاتا۔ ویسے ندیم کے سلسلے میں ایک خوش آئند بات یہ ہے کہ اس کے ہاں انجماد موجود نہیں اور اس نے خود کو ہر زمانے کی تازہ کروٹوں سے اخذ و اکتساب کی طرف مائل رکھا ہے۔ گویا اس کے فن میں شگفتگی و ارتقاء کا عمل ابھی جاری ہے۔ قیاس غالب ہے کہ اگر وہ زمانے کی تازہ کروٹوں سے ہم آہنگ ہو کر خارجی کل کی طرف پوری طرح متوجہ ہو گیا تو اس کی نظم میں کچھ اور بھی توانائی پیدا ہو جائے گی۔

ندیم کی ایک اہم جہت قطعہ نگاری ہے۔ اس خاص میدان میں ندیم نے ایک نہایت بلند مقام حاصل کیا ہے۔ اس نے اپنے قطعات میں دیہاتی زندگی کے وسیع کینوس پر چھوٹی چھوٹی کہانیوں کے نقوش ابھارے ہیں اور یوں شاعری کو مصوری سے مربوط کر دیا ہے۔ علاوہ ازیں ان قطعات میں داخلی واردات کو بھی نہایت خوبی اور نفاست سے اُجاگر کیا ہے اور زبان بھی لطیف اور شیریں ہے۔ ان قطعات سے قطع نظر جن میں

کسی خاص نقطۂ نظر کی تبلیغ کا گمان ہوتا ہے۔ ندیم کے بیشتر قطعات ذات کی مختلف پرتوں ہی کو قاری کے سامنے لاتے ہیں اور یہی چیز ان کی اصل اہمیت کا باعث بھی ہے۔ قطعہ نگاری کے سلسلے میں اختر انصاری اور عارف عبدالمتین کے نام بھی بہت اہم ہیں۔ ان میں سے اختر انصاری نے تقسیم سے پہلے کے دور میں بڑے خوبصورت قطعات تحریر کیے تھے اور عارف نے تقسیم کے بعد قطعہ نگاری کی طرف توجہ کی ہے۔ عارف کے ہاں قطعات میں لہجے کا ہموار پن بہت نمایاں ہے۔ یہ ہمواری دراصل اس کی داخلی توانائی کی ایک صدائے بازگشت ہے۔ اسے کسی لاؤڈ اسپیکر کا دست نگر قرار دینا بے حد مشکل ہے۔

---

(۹)

اقبال کے بعد اردو نظم کی دو سطحیں وجود میں آ گئی ہیں۔ پہلی سطح اقبال کے لہجے اور جہت سے متاثر ہے اور دوسری سطح وطنیت کے اس رجحان کی نشان دہی کرتی ہے جس نے اقبال کے افکار سے بہت واضح کٹنگ کر کے اپنے لیے ایک نئی راہ تراشی ہے۔ پہلی سطح کی ایک سے زیادہ جہتیں ہیں مثلاً اس کی ایک جہت ترقی پسند نقطۂ نظر کی غماز ہے جہاں لہجے کی بلند آہنگی تو واضح طور پر اقبال سے مستعار ہے اور جہت بھی وہی ہے یعنی خارج کے موضوعات کی طرف پیش قدمی! تاہم منزل کا تصور اقبال سے مختلف ہے۔ نظم نگاری کی یہ روش فیض، ندیم، مجاز، سردار جعفری، احسان دانش اور ان کے معاصرین سے لے کر ظہیر کاشمیری، عارف عبدالمتین، جمیل ملک، خاطر غزنوی، احمد فراز، مخدوم بھی آ گئے ہیں، ضمیر کاشمیری، محمود ایاز، قتیل شفائی، حمایت علی شاعر اور دوسرے شعرا تک پھیلتی چلی گئی ہے ان میں سے بعض شعرا نے تو خود کو کڑی حد تک اپنے مسلک کے ساتھ وابستہ رکھا ہے اور بعض نے ایک داخلی دباؤ کے تحت قید و بند کی حالت کو پسند نہیں کیا اور آگے چل کر اپنی جہت کو بدلا ہے۔ اس سطح کی دوسری جہت وہ ہے جس کے تحت حفیظ اور ان کے بعد جگن ناتھ آزاد، مصطفیٰ زیدی، جعفر طاہر، شورش کاشمیری، عبدالعزیز خالد، رئیس فاروقی اور بعض دوسرے شعرا نے نظمیں لکھی ہیں۔ ان کے ہاں لہجے کی بلند آہنگی اور لفظوں کا شکوہ اور کروفر موجود ہے اور جہت کے موضوعات بھی زیادہ تر خارجی ہیں۔ تاہم ان کے ہاں ترقی پسند شعرا کی طرح کسی خاص منزل کا تصور نہیں ابھرا۔ انھوں نے انقلاب کے گیت بھی گائے ہیں، حب الوطنی کے تحت بھی نظمیں لکھی ہیں اسلاف کے کارناموں کو بھی سراہا ہے اور تاریخ، ثقافت اور اساطیر سے بھی اپنے لیے موضوعات تلاش کیے ہیں۔ ان میں مشترک صفت لہجے کی گھن گرج اور خارجی موضوعات کو نظم کرنے کا رجحان ہے۔ اس سطح کی تیسری جہت ان طنزیہ اور مزاحیہ نظموں پر مشتمل ہے جن کے ساتھ راجہ مہدی علی خان، نذیر شیخ، سید محمد جعفری، مجید لاہوری شاد عارفی، محمود سرحدی اور ضمیر جعفری کے نام وابستہ ہیں۔ طنز ایک بلند ٹیلے پر سے احوال کو دیکھنے کا زاویہ ہے اور طنز نگار اکتشافِ ذات کے بجائے خارجی زندگی کی ناہمواریوں کو نظر کے سامنے رکھتا ہے یا دیکھنے کو

یہ زاویہ ایک حد تک اقبال کے طریق کار کے مماثل ہے کہ اقبال نے بھی ایک بلند جگہ سے ساری زندگی کو نظر کی گرفت میں لیا ہے اور اس کے ہاں بھی جگہ جگہ مغربی تہذیب کو ہدف تمسخر بنانے کا رجحان ابھرا ہے مگر اسے کلیتہً اقبال کی عطا قرار دینا مناسب نہیں اور یہ اس لیے کہ اس کے نقوش اقبال سے قبل اکبر الہ آبادی اور اودھ پنچ کے معاونین سے مل سکتے ہیں۔

دوسری سطح داخلیت کا وہ رجحان ہے جس کا سب سے اہم علمبردار میراجی تھا۔ واضح رہے کہ یہ دونوں سطحیں باطن اور خارج کے رابطہ باہم ہی کو ابھار کرتی ہیں۔ فرق صرف جہت کا ہے۔ پہلی سطح باطن کی دنیا کو خارج کی اشیا یا موضوعات سے منسلک کرنے کی ایک کاوش ہے اس طور کہ خارج کا تسلط صاف محسوس ہوتا ہے دوسری سطح خارج کی دنیا کو باطن سے منسلک کرتی ہے اس طور کہ داخلی دنیا غالب نظر آتی ہے نظم کی اصل جہت باہر سے اندر کی طرف ہے اور یوں نظم اپنے سفر کے دوران میں خارجی زندگی سے تجربات حاصل کر کے باطن کی آگ میں انہیں صیقل کرتی ہے۔ اگر نظم کسی روش، منظر، فکر یا کسی خارجی شے کو اپنی منزل بنا کر ابھر کر پہنچے تو اس میں منطقی ربط گونج اور لہجے کی وہ بلند آہنگ کیفیت جنم لے گی جو نظم کے اصل مزاج کے منافی ہے جبکہ یہ فرق موضوع پر بھی اپنے اثرات مرتسم کرتا ہے باہر کی طرف جانے میں امید و رجائیت تحرک اور گونج کی صفات پیدا ہوتی ہیں جب کہ اندر کی طرف آنے میں داخلی انداز یاس کسک خوف، دبے پاؤں چلنے کا انداز اور لہجے کی لطافت اور لوچ جنم لیتا ہے باہر کو جانے والا سماجی نظام اور اس کے مستقبل سے اپنا رشتہ استوار کرتا ہے یعنی اندر کو آنے والا ذات اور نسل، جبلت اور ثقافتی بنیادوں سے منسلک ہو کر گویا انسان کے ماضی کی طرف لوٹتا ہے نظم کے تدریجی ارتقا کو ملحوظ رکھیں تو اس میں ایک قوس کا سا انداز نظر آئے گا یعنی اس کا ابتدائی حصہ تحرک گونج اور ایک حد تک شعوری بلند آہنگی کی غمازی کرے گا اور دوسرا اور اصل حصہ بے بسی کسک، مدافعت اور دھیمے سُر کا۔ خود اردو نظم میں میراجی کی داخلیت پسندی قوس کے اس مقام کی نشان دہی کرتی ہے جہاں سے اس نے مڑ کر اندر کی طرف جانے کا آغاز کیا ہے۔

اردو نظم میں داخلیت کی اس رو نے کم از کم دو واضح لہروں کی صورت اختیار کی ہے اور تیسری بھی بڑی تیزی سے سطح پر آرہی ہے۔ پہلی لہر میراجی اور اس کے معاصرین یعنی ن م راشد اور تصدق حسین خالد وغیرہ کی نظموں پر مشتمل ہے۔ دوسری مجید امجد، قیوم نظر، یوسف ظفر، اختر الایمان، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، محمد صفدر، عارف عبدالمتین، ظہور نظر، ظفر اقبال، منیر نیازی، خلیل الرحمٰن اعظمی، قاضی سلیم، محمد علوی وغیرہ کی نظموں

سے عبارت ہے اور آخری لہر ابھی طوفان اور تخریب کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ جیسے ہی اس لہر میں ٹھہراؤ اور سکون پیدا ہوا تو دیکھنے والے دیکھ سکیں گے کہ اس نے ساحل پر کتنی سیپیاں بھی پھینکیں یا محض خس و خاشاک کے ڈھیر لگا دیے۔

میرا جی اردو نظم میں داخلیت کا ایک اہم علمبردار ہے لیکن اس ضمن میں تصدق حسین خالد اور ن م راشد کی عطا کو نظر انداز کرنا بھی ممکن نہیں۔ میرا جی کی طرح ان دونوں شعرا نے بھی نظم آزاد اور معرا کو محض اہمیت دی ہے بلکہ بعض ناقدوں کا تو خیال ہے کہ جدید دور میں آزاد نظم کو رائج کرنے والا تصدق حسین خالد تھا، میرا جی اور ن م راشد اس کے بعد اس میدان میں آئے۔ موجودہ بحث کے لیے پہلے اور بعد کا مسئلہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ ان میں داخلیت کے رجحان کو کس نے کس حد تک اپنایا۔ خالد اور راشد دونوں کے ہاں فرد کی کلبلاہٹ موجود ہے جو گویا عفونت کی نمو پر دال ہے۔ خالد کی نظمیں: "ایک کتبہ" اور "شرفِ قبول نہ کیجیے" اور بیرونی ملامتی رنگ اختیار کر کے فرد کی بے اطمینانی اور ناآسودگی ہی کو پیش کرتی ہیں — راشد کے ہاں بے اطمینانی کی لہر نسبتاً زیادہ شدید ہے۔ یہ بے اطمینانی خارجی سطح پر بھی موجود ہے اور داخلی سطح پر بھی۔ خارجی سطح پر تو وہ اجنبی حکومت سے برسرِ پیکار ہے اور داخلی سطح پر مروجہ نظریات سے اسی طرح فن کی سطح پر وہ روایتی اسلوب اور گھسی پٹی تراکیب کے خلاف ہے اور اپنے اظہار کے لیے نئے نئے سانچوں کی تخلیق پر مائل! روایتی انداز نظر کا سارا ہیجان، تخلیقی ابال، تشدد اور برہمی راشد کے ہاں موجود ہے۔ اس نے فرد سے ماحول کا نظارہ نہیں کیا بلکہ ہموار زمین پر کھڑے ہو کر اس سے متصادم ہوا ہے۔ اسی لیے اس نے حب الوطنی کے تحت ایک بلند آدرش کا پرچار کرنے کے بجائے اجنبی حکمرانوں سے انتقام لینے کی کوشش کی ہے۔ عشق کی روایتی محرومیت میں مبتلا ہونے کے بجائے ایک گوشت پوست کی عورت سے اپنے قرب کا احساس دلایا ہے اور مروجہ طرزِ فکر کو تسلیم کرنے کے بجائے ذہن کو بغاوت پر اکسایا ہے۔ اردو نظم کو نقطۂ نظر کے جمود اور روایت کی دلدل سے باہر نکالنے میں راشد کے اقدام کو بطورِ خاص اہمیت حاصل ہے کیونکہ راشد نے فرد کو اپنی ذات کے اظہار کی طرف مائل کر کے نظم کی داخلیت پسندی کے رجحان کو تحریک دی ہے۔ لیکن راشد کے ہاں بھی اور تخریب کا انداز شعور کی سطح سے نیچے نہیں ہو سکا۔ اس کے ہاں فرد کا ایک جاگتا اشتہا ہے لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ ابھی نیند سے بیدار ہو گیا ہو اور اب سہم سا ہو کر ہٹتے گو توشتہ بھوڑنے پر تل گیا ہو۔ یہ نہیں ہوا کہ بیدار ہونے پر اس فرد نے اپنی ذات کی سیاحت کا آغاز بھی کر دیا ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو راشد

سے یہاں نہ صرف یہ کہ گریز کم ہو جاتی بلکہ وہ خارجی مسائل کی بہ نسبت داخلی واردات کو زیادہ اہمیت دینے لگتا۔ اب صورت یہ ہے کہ خارجی زندگی کے جن پہلوؤں کے خلاف راشد نے جہاد کیا، وہ زمانے کی ایک ہی کروٹ سے مٹ چکے ہیں اور یوں اب راشد کے جہاد کی عمومی اپیل بھی از خود ختم ہو گئی ہے۔ بایں ہمہ راشد کی یہ عطا کچھ کم نہیں کہ اس کے یہاں سماج اور ماحول سے مجبور کرتے اور ایک پرزے کی طرح مشین میں کام کیے جانے کا رجحان نہیں ابھرا بلکہ اس کے کلام میں تو ایک لب سوز کرب اور تڑپتے ہوئے فرد کے وجود کا احساس ہوتا ہے۔[1] یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

ایک لمحے کے لیے دل میں خیال آتا ہے
تو مری جان نہیں
بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے
اور ترے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں

(بیکراں رات کے سناٹے میں)

میرا عزم آخری ہے یہ کہ میں
کود جاؤں ساتویں منزل سے آج
آج میں نے پا لیا ہے زندگی کو بے نقاب

(خودکشی)

نہیں اس دریچے کے باہر تو دیکھو
خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے

(پہلی کرن)

بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں
ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں

(ایران میں اجنبی)

---

[1] نظم جدید کی کروٹیں ص ۹۵ از مصنف

تصدق حسین خالد اور ن م راشد نے انفرادیت کے لیے زمین ہموار کی تھی لیکن میرا جی نے اس انفرادی تکمیل کی۔ میرا جی کی نظم ترقی اپنے نقطۂ نظر کی جو مثال ہے اس میں اپنے نقطۂ نظر میں تحرک اور تجزیاتی میلان موجود ہے لیکن آدرش اور نقطۂ نظر کی چند جھلکیاں ہیں وہ روشنی ہر سمت چھائی ہے جہاں کہیں اس نظم نے باہر سے اپنا تعلق ٹوٹنے نہیں دیا اس کی فنی اہمیت برقرار رہی ہے لیکن جہاں یہ باطن سے کٹ کر کسی خاص منزل کی طرف رواں طور پر بڑھی ہے اس کی اصل حیثیت ارض نصف مقام پر نہیں ہے بحیثیت مجموعی تو آپ اپنے نظریے کے پہلے نصف کی تشریح کرتا ہے۔ میرا جی کی نظم اس مقام سے شروع ہوتی ہے جہاں سے یونگ نے اپنے دوسرے نصف کا آغاز کیا ہے یعنی اب اوپر کو جانے کے بجائے نیچے کی طرف آنا شروع ہوتا ہے۔ بالکل جیسے سورج نصف النہار پہنچنے کے بعد رو بہ زوال ہو جاتا ہے۔ ڈھلتے ہوئے سورج کی منزل صرف زمین دائم اور اس کے سوا اور کچھ نہیں اور جیسے جیسے وہ زمین سے قریب آتا ہے اس کی درخشندگی ماند پڑتی جاتی ہے اور اس پر رات غالب آنے لگتی ہے میرا جی کی نظم کسی چڑھتے ہوئے آدرش کی شاعری نہیں بلکہ رو بہ زوال سورج کی کہانی ہے اور اس لیے اس کا رخ واضح طور پر باہر کے بجائے اندر، ذات، لاشعور اور گریٹ مدر[1] کی طرف ہے۔

نظم کی اس خاص جہت نے میرا جی کے ہاں باطن کی دنیا پر گرفت مضبوط کر دی ہے۔ خود انسانی زندگی میں جب جوانی کا زور ٹوٹتا ہے تو آنے والی موت کے سائے نظر آنے لگتے ہیں۔ جوانی اپنے ہیجان اور زور میں بالکل اندھی تھی۔ اسے عاقبت یا خوف سے کوئی غرض نہیں تھی لیکن عمر کے ڈھلتے ہی انسان گویا یونگ کے دوسرے نصف کے ساتھ چلنے لگتا ہے اور موت کا خوف ایک ذہنی خلفشار کو جنم دے دیتا ہے۔ نظم میں یہی چیز بیشتر گرسنگی یا تشنگی پر دال ہے۔ یونگ کے پہلے نصف سے نظریاتی تصادم سے قربت اور وہ منظر جو الجھا دیتا تھا لیکن دوسرا نصف نفسیاتی تصادم سے خوف حاصل کرتا ہے چنانچہ پہلا حصہ امید اور رجائیت کا علمبردار ہے جبکہ دوسرے حصے میں دہشت، خوف، مایوسی، زوال اور موت کی تمنا کا احساس ابھر آتا ہے پہلے حصے میں اگر ہیجان اور رجائیت کا عنصر اپنی طرح مستحکم ہو جاتا تو یہ نظم وجود میں نہ آتی اور دوسرے حصے میں اگر رجائیت کی کوئی صورت نہ ابھرتی تو بھی یہ نظم تخلیق نہ ہوتی۔ نظم تو زندگی اور موت کے تصادم سے عبارت ہے یونگ

[1] Great Mother

کے نصف آخر میں جب یہ تصادم ایک شدید کرب کی صورت اختیار کرتا ہے تو نظم میں گہرائی، استحکام اور توازن پیدا ہوتا ہے۔ یہی میراجی کی نظم کا بنیادی مزاج ہے کہ اس کا رخ موت کی طرف ہے لیکن میراجی نے ہر ہر قدم پر موت سے چھٹکارا پانے کی سعی کی ہے۔ یوں اس کے ہاں ایک شدید نفسیاتی تصادم وجود میں آیا ہے۔ میراجی کے ہاں جبلتِ مرگ کی شدت کا اندازہ اسی بات سے ظاہر ہے کہ جو کچھ ہے وہ موت کی علامتیں بن کر نمودار ہوتے ہیں مثلاً جنگل، تیرگی، جنت، زمان، سمندر، غار، خزاں، سایہ، یہ تمام چیزیں روشنی کے بجائے اندھیرے پر لپٹے سارے بنیادی نقوش کے ساتھ ابھر رہی ہیں۔ میراجی کی نظم میں یہ سب علامتیں زوال کی جہت کو نمایاں کر سکی ظاہر ہے بطن کی طرف شاعر کی پیش قدمی کو سامنے لاتی ہیں۔ جنگل، تیرگی، سمندر یا غار وغیرہ ماں کے کالی روپ کی علامتیں بھی ہیں اور اس بات کو ثابت کرتی ہیں کہ میراجی کے ہاں واپسی[۱] کا عمل کس قدر توانا ہے لیکن یہ میراجی کے ساتھ بڑی زیادتی ہوگی اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ وہ محض بے بسی سے موت کے عمل اور تیرگی، جنگل میں بغیر کسی لغزش مزاحمت کے گرتا چلا گیا ہے۔ ایسا ہونا ممکن تھا اور عام زندگی میں کئی بار ایسا ہوتا ہے لیکن ایسی صورت میں اعلیٰ فن پیدا نہیں ہو سکتا۔ میراجی کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے موت کی آواز کو سنا ہے اس کی مقناطیسی کشش کو محسوس کیا ہے موت کی مختلف علامتوں کو بہت قریب سے دیکھا ہے لیکن اپنی ذات کے تحفظ کے لیے مدافعتی سرگرمی بھی دکھائی ہے۔ جبلتِ حیات اور جبلتِ مرگ کی اسی کشمکش سے میراجی کی نظم کا سارا استحکام عبارت ہے۔ اس تصادم کو میراجی کی نظم "سمندر کا بلاوا" بڑی اچھی طرح ابھار رہی ہے:

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ تم کو بلاتے بلاتے

مرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے

کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں مگر یہ انوکھی ندا آ رہی ہے
بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شاید تھکے گا
مرے پیارے بچے مجھے تم سے کتنی محبت ہے، دیکھو اگر یوں کیا تو برا مجھ سے
بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا۔ خدایا، خدایا!
کبھی ایک سسکی، کبھی اک تبسم، کبھی صرف تیوری

۱؎ Regression

مگر یہ صدائیں تو آتی رہی ہیں
انھی سے حیاتِ دو روزہ ابد سے ملی ہے
مگر یہ انوکھی ندا جس پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
یہ ہر اک صدا کو مٹانے کی دھمکی دیے جا رہی ہے
اب آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری
فقط کان سنتے چلے جا رہے ہیں۔

یہ اک گلستاں ہے، ہوا لہلہاتی ہے، کلیاں چٹکتی ہیں، غنچے کھٹکتے ہیں
اور پھول کھلتے ہیں، کھل کھل کے مرجھا کے گرتے ہیں
اک فرشِ مخمل بناتے ہیں جس پر
مری آرزوؤں کی پریاں عجب آن سے یوں رواں ہیں
کہ جیسے گلستاں ہی اک آئینہ ہے
اسی آئینے میں ہر اک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مٹ ہی گئی، پھر نہ ابھری

یہ پربت ہے، خاموش، ساکن!
کبھی کوئی چشمہ ابلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار
کیا ہے؟
مگر مجھ کو پربت کا دامن ہی کافی ہے، دامن میں وادی ہے
وادی میں ندی ہے، ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے
اسی آئینے میں ہر اک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے تو پھر وہ نہ ابھری

یہ صحرا ہے، پھیلا ہوا، خشک، بے برگ صحرا
بگولے یہاں تند بھوتوں کا عکسِ مجسم بنے ہیں

گھر میں تو وہ ایک پیڑوں کے جھرمٹ پہ اپنی نگاہیں جمائے ہوئے ہوں
نہ اب کوئی صحرا، نہ پربت، نہ کوئی گلستاں
اب آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری
فقط ایک الجھی ادا سی رہی ہے کہ تم کو جاتے جاتے مرے دل پہ گہری
تھکن چھا رہی ہے

جاتے جاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ شاید تھکے گا
تو پھر یہ خلا آج کیوں ہے فقط میں تھکا ہوں کسی کو ... جاتے

میراجی کی یہ نظم بڑی پہلودار ہے۔ ایک طرف تو اس میں شاعر کو محض موت یعنی اپنی طرف جاتی ہے اور دوسری طرف خود شاعر کے ہاں موت یا ماں کی آغوش میں جانے کی آرزو ابھرتی ہے اور ظاہر ہے کہ میراجی نے یہ نظم اپنی زندگی کے آخری ایام میں لکھی تھی۔ لیکن اس نظم میں گلستاں، نالہ اور پیڑوں کے جھرمٹ پر نگاہیں مرکوز رکھنے کی خواہش حقیقت حیات کا اعتراف اور اس کی بھی غماز ہے۔ یوں اس نظم نے ایک کرب انگیز داخلی تصادم کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کر دیا ہے۔ اس نظم کا ایک اور پہلو بھی ہے جس کی ہیں اس کے ماں کا اپنا رشتہ اور دوسرے کے آغوش بھی سٹتے ہیں۔ وہ آغوش جو آسودگی، حیات اور آسودگی کی نشان دہی کرتے ہیں چنانچہ شاعر موت کی طرف سے ہوتے ہوئے تجدید حیات کا بھی متمنی ہے خود حقیقت ازرگ میں یہی موت اور حیات تو کا تصادم موجود ہے جو دوسرے نفسیاتی کرب کو وجود میں لاتا ہے۔ میراجی کے ہاں یہ کرب ہمیشہ قائم موجود ہے۔

میراجی کی نظموں میں جنس کا موضوع بہت نمایاں ہے۔ بعض لوگوں نے اس سلسلے میں نفسیات سے میراجی کے گہرے شغف اور ہاتھ وغیرہ کے اثرات کا ذکر بھی کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ نظم میں کسی خاص رجحان کی نمو کبھی اکتسابی نہیں ہوتی اس کا منابت گہرا تعلق شاعر کی ذات سے ہوتا ہے۔ میراجی کا جنس اور اس کی علامات کو برتنا دراصل ایک اہم نفسیاتی ضرورت کے تابع تھا۔ اس جنسی علامات میں ہونٹ، دودھ، عورت، گود اور ہیں کے بجائے کھیلیں کرتی ہیں۔ لگتا یہ سب باتیں ماں کی دنیا کی جانب لوٹنے کے عمل ہی کو ظاہر کرتی ہیں۔ لاشعور کی اس مقناطیسی کشش کے مقابلے میں شاعر کا واضح عمل اس بہت ہی جنسی

الجھنوں اور پیچیدگیوں کو وجود میں لاتا ہے جو میرا جی کی نظموں میں بکھری پڑی ہیں۔ تاہم میرا جی کے ہاں جنسی موضوعات سے وابستگی کو محض جبلت کے اظہار تک محدود کر دینا بڑی سطحی سی بات ہوگی۔ اصل بات یہ ہے کہ میرا جی اقدار کی دنیا کی طرف مڑتے ہوئے نہایت فطری انداز میں عورت کے کل کی طرف رخ کیا ہے اور عورت سے وابستہ بہت سی جنسی علامات خود اس کی نظموں میں ابھرتی چلی آئی ہیں۔

لیکن میرا جی کی اس جنس پرستی کی ایک کڑی یہ بھی ہے کہ یہ تہذیب کے ماضی کی طرف میرا جی کی مراجعت کو ظاہر کرتی ہے۔ جب آریائی ثقافت نے ایک طویل مدت تک شودر اقوام کو وطن کی دھرتی سے قریب آنے کی اجازت نہیں دی تھی تو محض تعصب الوہی کے جذبے کے تحت نہیں گویا جنسی تعلیم ہی دراصل ایک اونچے مقام ہی سے اپنے دیس کے گن گانے اور دوسرے فلک سے برتر ثابت کرنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں تھیں۔ میرا جی کے ہاں جنسی بلند دھرتی کا عکس اور اس کی خوشبو ہے جو نہایت ہی ذوق انداز میں ظاہر ہوتی ہے۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ میرا جی نے نہ صرف ہندوستان کے رنگین مظاہر کو اپنی نظموں میں سمویا ہے بلکہ قدیم رسوم اور اعتقادات کے حصے میں بھی زیادہ تر دیسی اثرات ہی کو قبول کیا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے میرا جی نے جب قوس کے دوسرے نصف کے ساتھ چلنا شروع کیا تو آسمان کی طرف پرواز کرنے کے بجائے نیچے دھرتی کی دھرتی پر اترتا چلا آیا اور اسی سلسلے میں اس نے اپنے ذہن کے قالب اثرات کو بڑی فراخدلی سے قبول کر لیا۔ وشنو بھگتی تحریک سے میرا جی کا تعلق خاطر بھی دراصل اپنی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی مراجعت ہی کو ظاہر کرتا ہے۔ جو خود وشنو بھگتی تحریک میں مجسم؛ دوشیزگی، رشتہ برتی، بچھڑنے اور ملنے کے جو اوصاف موجود تھے میرا جی کے ہاں بھی ابھرتے چلے آتے ہیں۔ جنس کے بارے میں میرا جی کی نظموں سے بھی ایک بڑی حد تک ہندوستانی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی ذہنی مراجعت ہی کا ایک نتیجہ ہے۔ شری کرشن اور رادھا کے معاشقے نے اس پر گہرے اثرات مرتسم کیے ہیں اور ہندوستان میں عشق کی روایت، مرلی اور شرنگار کی اپچ کے رجحان اور جنگل کے معاشرے سے اس کی نظم کے جنسی پہلوؤں کو ایک خاص صورت عطا کی ہے۔ جنگل کے معاشرے کے اثرات تو میرا جی کے ہاں بہت ہی نمایاں ہیں۔ میرا جی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی سادی مخصوص کیفیتوں کے ساتھ نہایت عمدہ انداز میں نمایاں ہوتی ہے مگر یہ کہنا شاید زیادہ موزوں ہوگا کہ جنگل کی طرف میرا جی کی مراجعت دراصل قدیم ہندوستان کی فضا کی طرف مراجعت ہے۔ اسی لیے میرا جی کے ہاں ابدیت کی میں ... کا رجحان ملتا ہے۔ جو محض جنگل کی تاریکی میں گم ہونے کا رجحان نہیں ہے بلکہ دھرتی کی تاریکی میں گم

جانے کی آرزو بھی دلالت کرتی ہے جو خلوت، تنہائی اور روزن میں گھس جانے کی آرزو بھی دراصل اسی جنگل یا جنگل جو ہر سے کے لیے ایک علامت بھی ہے کہ خلوت، تنہائی اور مضبوط غار کی پہنائیوں میں گم ہو جانے کی مظہر ہے۔ میرا جی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی تمام متنوع کیفیات کے ساتھ اس طور ابھرتی ہے کہ اس کے ثبوت میں میرا جی کی تقریباً ہر نظم کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ جنگل کی طرف میرا جی کی یہی والہانہ محبت ہے جس کے باعث اس کی نظم میں جنگل سے وابستہ مظاہر یعنی ناگ، بجت، چھتے، نحوں اور خوف کے بعض عناصر ابھر آتے ہیں۔ مبادا اس سے یہ خیال پیدا ہو کہ میرا جی مادی دنیا سے ہٹ کر اپنے لاشعور میں قطعاً گم ہو گیا ہے تو اس سلسلے میں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ میرا جی نے خارجی مظاہر سے اپنا تعلق شروع سے آخر تک قائم رکھا ہے وہ صرف جسمانی طور پر متحرک رہا ہے اور بقول خود اس کا جسمانی اور روحانی سفر شمال سے جنوب کی طرف تھا مگر اس سفر زندگی[۱] کے بہت قریب اگر اور تجربات بھی حاصل کیے ہیں یہ تجربات گستاخ و مکروہ بھی ہیں اور اعلیٰ و ارفع بھی، تاہم اس سے یہ بات ضرور ثابت ہوتی ہے کہ میرا جی کی نظم میں خارجی زندگی اور داخلی زندگی کا تصادم ابھرا ہے نہ کہ محض آزاد تلازمِ خیال کا رجحان جو اس سے منسوب کر دیا گیا ہے۔

جدید اردو نظم میں فرار سے تشبیب کی طرف رجحان کا آغاز میرا جی سے ہوتا ہے، لیکن میرا جی نے اپنی مافوق قوتوں کی مدد سے مختلف وقتوں کی کوشش بھی کی ہے جس کے نتیجے میں تصادم اور آویزش کے متعدد پہلو اس کی نظموں میں ابھرتے چلے آئے ہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ میرا جی سے اردو نظم کی ایک نئی جہت کا آغاز ہوتا ہے۔ جہت جو کسی روشن صبح یا درخشاں منزل کے امکانات کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ وقت کی گزران کا احساس دلا کر فنا اور موت کی حقیقت کو نظر کے سامنے لاتی ہے۔ خود انسانی زندگی میں امید اور رجائیت کا تصور بے حد تنگ ہے اور ماضی کی ایک گمشدہ جنت کا تصور ہے۔ شاعر کا ماضی ایسی طرح صرف اسی وقت ابھرتا ہے جب اسے کسی بحران کا سامنا ہو اور خود شاعر کی بقا معرضِ خطر میں پڑ جائے۔ چنانچہ زوال سے مراد قوتوں کا مضمحل ہونا نہیں بلکہ کسی ایسے بحران کی آمد ہے جو انسان کی نظروں کو باہر سے ہٹا کر اندر کی طرف منعطف کر دے۔ یہ بحران کوئی حادثہ بھی ہو سکتا ہے جیسے محبت میں ناکامی، کسی عزیز کی موت

۱؎ نظم جدید کی کروٹیں۔ از مصنف

طلب یا جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لیے ایک طویل جنگ، درد اور دہشت کی گرفت میں اور موت کی آمد کا وہ احساس بھی جو زیادہ حساس اذہان میں بہت جلد پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ حال یہ بحران انسان کو تحفظ ذات کی طرف مائل کرتا اور اس کی ذات کی بہت سی چھپی ہوئی قوتوں کو برانگیختہ کر دیتا ہے۔ کسی واضح منزل کی طرف بڑھنے کا امید افزا عزم، جذبے اور جوش کی گرم گرم رو کے ساتھ بڑھنے اور کسی ہولناک کیفیت سے نبرد آزما ہونے کے لیے اس کی تمام تر قوتوں کو بروئے کار لانے میں بڑا فرق ہے اور یہی فرق نظم کے دو مختلف نمونوں کو وجود میں لاتا ہے۔ پہلے نمونے میں جوش اور ولولے کی ایک خارجی جہت ابھرتی ہے۔ دوسرے نمونے میں حسرت، کسک، غم اور مدافعت کی وہ تمام عناصر موجود رہتے ہیں جو ایک قوی تر حریف سے شاعر کے تصادم کی پیداوار ہیں۔ میراجی کی نظم موخرالذکر نمونے کو پیش کرتی ہے اور اس کی اس جہت نے جدید اردو نظم پر گہرے اثرات ثبت کیے ہیں۔

میراجی کی نظم کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے اور یہی نظم کی بنیادی جہت بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس جہت کو اختیار کرنے سے نظم میں باطن کی دنیا نسبتاً زیادہ اجاگر ہوتی ہے۔ پھر چونکہ نظم کو شاعر ایک منفرد شخص کی حیثیت میں لکھتا ہے اور اس کا باطن اپنے مخصوص کوائف، حالات، کسی خاص جنس کی رنگینی اور موروثی عناصر کے باعث دوسروں سے قطعاً مختلف ہوتا ہے اس لیے جب اس باطن سے نظم جنم لیتی ہے تو لامحالہ اس کا ذائقہ بھی منفرد ہوتا ہے۔ اگر باطن کی یہ انفرادیت موجود نہ ہو تو تمام شعرا کے ہاں ایک سی نظمیں تخلیق ہوں۔ بعض نقاد و شعرا نظم میں شخصیت کے عنصر کو مستحسن نہیں سمجھتے۔ ان کا خیال ہے کہ شاعر کو غیر شخصی انداز اختیار کرتے ہوئے شخصیت سے فرار حاصل کرنا چاہیے۔ شخصیت سے فرار کا یہ نظریہ دراصل ٹی ایس ایلیٹ نے پیش کیا تھا اور اردو کے بعض نقادوں نے "وفادار ہیروؤں" کی طرح اسے اس حد تک اپنایا ہے کہ شاعری میں انفرادیت یا داخلیت کی بھی نفی کر دی ہے۔ حالانکہ خود ٹی ایس ایلیٹ کا بھی یہ موقف ہرگز نہیں تھا۔ ایلیٹ نے جب شخصیت سے فرار کو شاعری کے لیے ضروری قرار دیا تھا تو اس کا مطلب محض یہ تھا کہ اگر جذبہ اپنی بوجھل کیفیات سمیت فن میں داخل ہو گا یا شاعر کے نجی حالات اور واقعات کلیتاً شعر کا موضوع بنیں گے تو ادب اس سے مجروح ہو گا۔ دراصل یہ ساری الجھن شخصیت کے لفظ کو اس کی محدود حیثیت میں استعمال کرنے سے پیدا ہوئی ہے ورنہ اگر شخصیت کو وسیع تر معنوں میں استعمال کیا جائے تو ذہن میں شاعر کے نجی حالات و واقعات کے بجائے اس کی اس ذات کی طرف منتقل ہو گا جو

ان حالات و واقعات، تاثرات، تجربات اور ہزار دوسری باتوں سے مل کر وجود میں آتی ہے۔ اس ضمن میں ایلیٹ نے شاعر کی شخصیت کے بجائے شاعر کو بحیثیت ایک ذریعہ پیش کرنے پر زور دیا ہے اور کہا ہے کہ شاعر اپنی شخصیت کا اظہار نہیں کرتا بلکہ اس میڈیم[1] کا اظہار کرتا ہے جس میں تاثرات اور تجربات قطعاً غیر متوقع انداز میں مجتمع ہو جاتے ہیں[2] لیکن یہ میڈیم کیا ہے؟ کیا یہ میڈیم شاعر سے الگ کوئی چیز ہے اور کیا خود اس کی تعمیر میں شاعر کی زندگی کے مختلف گوشوں، اس کی جبلت، مرکزی عناصر حتیٰ کہ اس کے مطالعہ، عادات و اطوار اور ہزار دوسری باتوں کا ہاتھ نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں اگر اس میڈیم کی حیثیت ایک جگہ ہونے کی سی ہے تو کیا اس پر وہ سب پرچھائیں اور داخلی زندگی کے تمام عناصر نقوش اور علامتوں کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتے؟ ایلیٹ کا خیال ہے کہ جب شاعر شعر کہتا ہے تو ان جذبات کا اظہار تک نہیں کرتا جو اسے عام زندگی میں عزیز تھے گویا شعر کی دنیا شاعر کی نجی زندگی سے قطعاً مختلف ہے مگر ایلیٹ کی یہ منطق اس لیے قابلِ قبول نہیں کہ شعر میں جن احساسات کا اظہار ہوتا ہے وہ کسی نہ کسی رنگ شاعر کی عام زندگی کے جذبات سے ضرور متعلق ہوتے ہیں البتہ میڈیم کی چھلنی سے گزرنے کے بعد ان کی صورت کچھ یوں بدل جاتی ہے کہ پہچانے تک نہیں جاتے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے کوئی رات کو خواب دیکھے اور اسے اپنی عام زندگی سے ایک بالکل مختلف تجربہ قرار دے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ خواب عام زندگی کے تجربات، واقعات اور لاشعوری خواہشات ہی کا ایک علامتی اظہار ہے۔ کیا اچھے خواب ہی کی طرح نظم کے ایک عمدہ شاعر کے ہاں بھی واقعہ حادثات کی تہذیب ہو جاتی ہے اور ہر اصل جذبہ، رنگ اور لطیف احساس میں ڈھل جاتا ہے گویا شعر درجات ہر رنگ میں ایک مثبت عمل ہے اسے شخصیت یا ذات سے فرار یا شعر اور عمل کی تردید ہرگز کہنا نہیں۔

جدید اردو نظم پر میراجی کی داخلیت پسندی کے رجحان نے جو اثرات ثبت کیے انہیں دو زاویوں سے دیکھنے کی ضرورت ہے ایک یوں کہ میراجی کے بعد اردو نظم نے کس حد تک اس کی داخلی جہت کو قبول کیا، دوسرے اس اعتبار سے کہ اس دور کے بعض نظم گو شعرا کے ہاں تصادم اور آویزش نے کس قسم کے رد عمل کو تحریک دی جو بیشتر صورتوں میں محض جہت کے عام رویہ کی نشاندہی کرے گا اور نظم میں وقت کی گزران، انا کے احساس

---

[1] Medium

[2] T.S.Eliot-Tradition and the individual talent

اور موت کے مختلف مظاہر کو سامنے لانے کے علاوہ دوسرا زاویہ اس خاص جہت کے ظہور اور شعور کے ہاں اس رد عمل کو ابھار کرے گا جو باطن اور خارج کے تصادم سے وجود میں آتا اور شاعر کے کلام کو ایک منفرد مزاج عطا کر دیتا ہے۔

جدید اردو نظم میں داخلیت کے ظہور اور شعور کی تحقیقات پچھلے تیس چالیس برس کے عرصہ پر پھیلی ہوئی ہیں۔ یہ عرصہ قومی اور بین الاقوامی دونوں اعتبار سے خاصا اہم ہے اور اس نے نظم کی اس خاص جہت کو ابھرنے میں مدد دی ہے۔ مثلاً اس عرصہ میں دوسری جنگ عظیم رونما ہوئی اور اس میں جو کشت و خون ہوا اور اس کے آخری سال میں امریکہ نے جس شقاوت قلب کا مظاہرہ کرتے ہوئے ہیروشیما اور ناگاساکی پر ایٹم گرائے اس نے تمام عالم کے حساس ادیبوں کو لرزا دیا۔ ہیروشیما پر ایٹم کا یہ حادثہ بین الاقوامی سطح پر ایک بہت بڑا المیہ تھا۔ قومی سطح پر ۱۹۴۷ء میں برصغیر تقسیم ہوا اور اہل وطن نے صدیوں کے مشترکہ ورثہ اور تہذیبی مفاہمت کو بالائے طاق رکھ کر بربریت کا وہ بھیانک مظاہرہ کیا اور انسانیت پر وہ ظلم ڈھایا جو عام لوگوں کے ہاں تو کچھ عرصہ کے بعد دھندلا ہو گیا لیکن جسے معاشرے کے حساس طبقے نے کبھی فراموش نہ کیا۔ تقسیم کے بعد ملک میں خود غرضی، افرا تفری اور دھاندلی، بد عنوانی اور شخصی آزادی کو سلب کرنے کی ایک ایسی رو چلی جس نے حساس طبقے کو ٹھٹکنے اور اپنے اندر جھانکنے پر مجبور کر دیا۔ تاریخ تہذیب میں ہمیشہ یہ ہوتا آیا ہے جب تہذیبی اقدار محض رسوم کی ادائیگی تک محدود ہو کر رہ جاتی ہیں اور معاشرہ اپنے ابتدائی حیوانی مزاج کی طرف مراجعت کرتا ہے تو تخلیقی طور پر حساس ادیب انبوہ کے عام جذبات سے دست کش ہو کر اپنی ذات میں اترتے اور وہاں نئی قدروں کی تلاش کرتے ہیں۔ میراجی کے عہد میں جدید اردو نظم میں اندر کی طرف سفر کا رجحان ان قومی اور بین الاقوامی حالات کا ایک نتیجہ بھی ہے۔ تاہم محض یہ حالات ہی اس رجحان کی نمو کا باعث نہیں بنے۔ ایک حد تک یہ تقاضا بھی تو تھا کہ نظم زندگی اور اپنے عصری مزاج کو دریافت کرتی۔ اردو نظم ایک عرصہ تک خارجی مسائل، مقاصد اور نقطہ ہائے نظر کے تحت تخلیق ہوتی رہی تھی لیکن ایک وقت ایسا بھی آیا کہ اس نے اپنی داخلیت دریافت کر لی اور تہذیبی خارج کو باطن سے منسلک کرتی چلی گئی۔ جدید اردو نظم میں یہ جہت پوری طرح منظر عام پر آتی ہے لیکن ان تمام پہلوؤں کے باوصف اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ داخلی رد عمل خود شاعر کی مخصوص افتاد طبع کا منت کش بھی ہے۔ جدید اردو نظم کے حق میں یہ ایک نیک فال ہے کہ میراجی کے بعد ایسے اور جیون لیے شعرا سامنے آئے جن کے ہاں باطن کی طرف سفر کا رجحان بہت نمایاں تھا۔ مثلاً یوسف ظفر، قیوم نظر،

مجید امجد، اختر الایمان، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، جیلانی کامران، منیب الرحمٰن، انجم رومانی، منیر نیازی، خورشید رضوی، عادل، سید فیضی، منظر سلیم، سلام مچھلی شہری، تخت سنگھ، مختار جالندھری، محمود الحسن، خلیل الرحمٰن اعظمی اور ان کے بعد آنے والوں میں عادل منصوری، عبد الستار، محمود ایاز، راشد آذر، غلام علی، شعیب، قاضی سلیم، شہزاد احمد، منیر نیازی، خلیل الرحمٰن اعظمی، احمد فراز، شاذ تمکنت، شاد امرتسری اور پچھلے چند سالوں میں وحش تنویر، شکیب جلالی، محمود جمیلی، شہریار، اعجاز فاروقی، عزیز قیسی، جیلانی کامران، شہاب جعفری، ادیب سہیل، احمد ہمیش، کرشن، آدیب، احمد علوی، صلاح الدین، کمار پاشی، محمود منیری، عبادت فرمان، سلیم الرحمٰن، جمیل جالبی، شہزاد احمد، وزیر آغا، نجیب اسلام، ابو الاعجاز حفیظ صدیقی، نسیم ریاض، وقار، ذوالفقار، آفتاب اقبال شمیم، ثروت حسین، انیس ناگی، سہیل احمد، رب نواز مائل، مسعود منور، انور مسعود، شہزاد احمد، حمید سہروردی، اور دوسرے بہت سے شعرا نے اس فضا کو جنم دیا ہے۔

معاصر اردو ادب: ذوق و جستجو کی مجلس انتخاب نے ۱۹۶۳ء کی بہترین نظمیں کے مقدمہ میں لکھا تھا۔ "۱۹۶۰ء سے چلتا ہوا یہ دور اس بتدریج افسردگی اور اداسی کی فضا کی طرف بڑھ رہا ہے۔ یہ افسردگی منزل ہے یا سنگِ میل اس کا فیصلہ مستقبل کے ہاتھ میں ہے۔" اس بات کا فیصلہ کہ یہ افسردگی ایک منزل تھی یا سنگِ میل، بنیادی طور پر کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ اصل بات محض یہ ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد اردو نظم میں بتدریج غم اور افسردگی کی فضا پیدا ہوتی چلی گئی ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس کے جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ چونکہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد مادی قدروں کی شکست اور غیر یقینی کا احساس ہوا اور اس کے نتیجے میں لامرکزیت کی فضا نے اس افسردگی کو جنم دیا تھا۔ یہ بات ایک حد تک درست ہے کہ اردو نظم نے شعوری طور پر افسردگی اور غم کو قبول نہیں کیا تاہم حقیقت یہ ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد نظم نے اپنی اصل جہت بھی دریافت کر لی تھی جس کا مظہر ہے باطن کی طرف آنے کی جہت۔ اس جہت کو اختیار کرنے والے کے لئے ایک گونہ تنہائی، خوف اور اس کے نتیجے میں غم اور اداسی کا پیدا ہو جانا ایک بالکل فطری بات تھی۔ انسان نے جب بھی اپنی ذات میں غوطہ لگایا ہے تو اسے ایک ازلی و ابدی غم کا احساس ہوا ہے۔ یہ غم ایک شدید احساسِ فنا کی پیداوار ہے اور انسان کو اس کے شل ہونے میں جدید نظم میں کسی اور شے یا نقطۂ نظر کو اپنانے کی روش اس احساس کو تقویت دیتی ہے کہ وہ کسی تعمیری منصوبے میں خود کو مستغرق کرنے کی ایک روش ہے اور اسے ایک حد تک فرار کا نام بھی دیا جا سکتا ہے لیکن نظم میں باطن کی طرف اگر رجعت کی آنکھوں دیکھی آنکھیں وا کئے اپنی داخلی قوتوں کو برانگیختہ کرنے کی روش غم اور افسردگی کو جنم دیتی ہے اور اسی نسبت سے نظم گہری اور تہ دار بھی بن گئی ہے۔ میراجی کے بعد کے دور میں اردو نظم کا غم اور افسردگی سے ملوث ہونا زیادہ تر اسی

لیے تھا کہ شاعر اب اپنی ذات میں محو ہو کر موت کے وجود ہی کو بھلا بیٹھا تھا، لیکن المیہ محض موت کی آمد کے احساس میں نہیں تھا۔ المیہ اس بات میں بھی تھا کہ انسان نے اپنی شخصیت کی تعمیر کر کے خود کو احساسِ بقا سے آشنا کر رکھا تھا اور اب اسے شخصیت کے ریزہ ریزہ ہو جانے کا خطرہ لاحق ہو گیا تھا۔ جدید اردو نظم میں افسردہ دلی نے یقیناً جنم لیا ہے لیکن اسے بعض نقادوں نے محض ایک حد تک محدود کر دیا ایک بالکل سطحی بات ہو گئی۔ اصل بات یہ ہے کہ اقبال نے بنیادی محبت کو اختیار کرنے سے شاعر کو اپنی ذات کے ریزہ ریزہ پارہ پارہ ہو جانے کا خوف لاحق ہو رہا ہے اور اس نے اپنی ساری داخلی قوت سے اس احساس کا مقابلہ کیا ہے۔ چنانچہ ایک طرف تو اسے وقت کی گذران کا شدید احساس ہے، دوسری طرف سے موت روز و شام کے سفر سے اپنی طرف کھینچے ہوئے دکھائی دیتی ہے۔ موت کیلئے ایک سی کشش ہے کہ یہ موت کی طرح ایک وقت راحت کا گہوارہ بھی ہے (نالوپ) اور موت کا باعث بھی (زوال) شاعر موت کے سحر میں مبتلا ہو کر اس کی طرف کھنچا چلا جاتا ہے۔ لیکن شعورِ ذات کے بکھر جانے کے باعث اپنے انہدام کے نتیجے سے آگاہ ہو کر ایک شدید خوف کا ہدف بھی بنتا ہے۔ موت کی طرف بڑھنے اور موت سے فرار حاصل کرنے کے ان دو متضاد رجحانات سے اس کے ہاں ایک نفسیاتی تصادم پیدا ہوا ہے۔ یہ تصادم میراجی کے بعض نظموں میں پوری طرح موجود ہے جہاں وہ آخری لفظ بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔ یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ اردو نظم میں موت ایک خاصا محبوب موضوع رہا ہے لیکن بالعموم شاعر نے فکر کی ایک خاص سمت پر گامزن ہو کر اس پر ایک نظر ڈالی ہے۔ جدید نظم میں کیفیت اس سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں شاعر موت کی فلسفیانہ توجیہ کی طرف مائل نہیں اور مائل ہو بھی کیسے سکتا ہے کیونکہ وہ اب کنارے پر کھڑا ہوا ایک تماشائی نہیں بلکہ موت کے کرب سے گزرتا ہوا ایک انسان ہے۔ پہلے موت میں موت کی طرف شاعر کا رویہ محض نظریاتی تھا لیکن اب اس کی حیثیت احساسی اور جذباتی ہے۔ اسی لیے اس میں تجربے کی شدت کا احساس بھی نہایت شدید اور گہرا ہے۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

ایک کنارے جیون کی ستار، رُتوں کے سنگ
تیز، مدھر، دھیمی، بجتی برکھا، گھٹتے ساز
ایک کنارے، موت چٹانیں، بیتے جگوں کی اوٹ
میری آخری سانس کی دھیمی، بے آواز، آواز

(مجید امجد: ایک نظم)

میں ہوں ایسا پات ہوا میں پیڑ سے جو ٹوٹ گرے ہے
دھرتی میری گور ہے یا گھر، یہ نیلا آکاش جو سر پر
پھیلا پھیلا ہے اور اس کے سورج چاند ستارے مل کر
میرا دیپ جلا بھی دیں گے یا سب کے سب روپ دکھا کر
الگ الگ کرکے کھو دیں گے، جیسے میرے آنسو گر کر
پلکوں پر تھرا تھرا کر تاریکی میں کھو جاتے ہیں
جیسے بالک مانگ کرتے تھک کے سو جاتے ہیں

(اختر الایمان (جال))

شفق کی سرخی بھی رفتہ رفتہ دھوئیں میں تحلیل ہو چکی ہے
میں آج اس سمت سے ڈھلی وادیوں کے اس پار جا رہا ہوں
وہاں جہاں اس خطۂ پراسرار کے ادھر چند چوٹیاں ہیں
جہاں ہمیشہ سے برف ہی برف ہے بہار و خزاں نہیں ہیں
کہ موت آغوش وا کیے اس جگہ مری راہ تک رہی ہے
مگر خدا جانے زندگی کس لیے ابھی تک جھجک رہی ہے

(ضیا جالندھری (کوہستان کی ایک شام))

یہ قلزم بیکراں، یہ موجیں
یہ وقت کا دھیرے دھیرے آغوش نیستی میں سمٹتے جانا
میں ہر گھڑی منفرد ہوا جا رہا ہوں اپنی دنیا سے کٹ کے

(منیب الرحمٰن (منفرد))

یہ تیرگی
اور ہر گھڑی بڑھتی ہوئی
اس کی افزونی و کشش
جیسے سکوں کے گھر بے پایاں کی حامل ہے یہی

دنیا کی منزل بے منزل ہی — قیوم نظر (واپسی)

اگر حسرتِ سفر نہیں ہے تو قیدِ منزل کا ذکر کیا ہے
کوئی بلند خرام مری راہ میں دہ آہستگی چل رہا ہوں
عمیق غاروں میں ڈھل رہا ہوں

یوسف ظفر (بازگشت)

جب ڈھلا سورج تو سینے چھلکے پیار کا
تا حدِ احساس، تا حدِ قیاس
ذہن سے دل اور دل سے روح تک بے انتہا پھیلی دھنک
رنگ پھیلے، حسرتوں کے رنگ، واقعہ رنگ
اس شفق، اس سرخی، خوفِ تمنا میں وہ صورت تھی کہ میرا رنگ رنگ
آنکھ کی بے اعتنائی، بے آواز جھلی سرد سناہٹ کی دہشت سے بھی لذت گیر تھا
اور میں یوں سوچ کر خوش تھا کہ ایسی لذتِ جسم تک رسا بھی تھا
اس قدر رنگیں اداسی، اس قدر دلگیر انجام خشاوہ دل جا کس کو نصیب!

ظہور نظر (لذتِ [illegible])

ہوا تیز تر ہو گئی
سرِ فراختہ پیڑ کے گرد پھیلے سمندر میں طوفان اٹھنے لگا
سرِ فراختہ پیڑ تھرا اٹھا، نرم شاخوں کی تیزیوں سے افلاک کا سینہ چھلنے لگا
سمندر کا طوفان پھیرتی بلندی سے آنکھیں ملانے لگا
سرِ فراختہ پیڑ کے پاؤں اکھڑے تو وہ سرنگوں ہو گیا
سیل میں کھو گیا

وحید قریشی (طوفان سے پہلے، طوفان کے بعد)

چاروں سمت اندھیرا گھپ ہے اور گھٹا گھنگھور
وہ کہتی ہے کون؟

میں کہتا ہوں "میں"
کھولو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آنے دو"

اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور — منیر نیازی (صدا بصحرا)

کب تک خشک ساحل پہ بیٹھے ہوئے
آتی جاتی صداؤں کے نوحے سنیں
کیوں نہ اتریں سمندر کے غاروں میں ہم
کیوں نہ یہ خاک کی سرزمیں چھوڑ دیں

شہزاد احمد (دکھیا)

آنے والا آنے والا کوئی تو شہاب ثاقب
اس کے دامن میں دہکتے ہوئے انگاروں کی چادر کو اک آنچل ہی سہی
میں تماشائی سہی آج تیری خلوت کا
میرا جی اس حیرت شعلہ پہ نہ جا
اب تجھے گھورتے رہنے کا خطاکار ہوں میں

حامد عزیز مدنی (داورِ گیتی سے)

برف کی پتیاں ارک ارک کے بکھر جائیں گی بکھر جائیں گی
اور دھنک کی خوشی میں سیہ بادل سے
برف پھر بہتی ہوئی آئے گی
دور تک رنگ درختوں کے تنوں سے آگے
نیم جاں جسم سے پیراہن صد چاک کو لپٹائے ہوئے
صبح کی پیرزنِ حسن فروش
کانپتے ہونٹوں سے دیوانی ہنسی ہنسنے کو ہے
برف پھر گرنے کو ہے — صفدر میر (برف باری)

ذرا سی کاوش سے اس نمونوں کی تعداد میں اضافہ ہو سکتا تھا، یہاں مقصود صرف اتنا کہ اس خاص جہت کو اجاگر کیا جائے جو قوس کے دوسرے صنف کا استعارہ ہے اور جس کے سامنے عورت ایک منزل کی طرح کھڑی ہے بالعموم ان نمونوں میں عورت کو سمندر سے تشبیہ دی گئی ہے اور سمندر رحم مادر کا عکس ہے کہ وہ بیک وقت زندگی کا قاتل بھی ہے اور اس کا خالق بھی! سمندر کے علاوہ برف زار، رات، تاریکی یا [illegible] کو بھی عورت یا [illegible] سکتے ہیں ایک علامت کے طور پر مستعمل ہیں اور علم النفس یا ادبیات کی توضیح ممکن ہے۔ گویا جدید اردو نظم میں شاعر نے شیب کی طرف اپنی [illegible] کو ایک اہم موضوع کے طور پر قبول کیا ہے اور موت کی طرف اپنی بے بسی پیش قدمی اور اس کے نتیجے میں ابھرنے والے متنوع احساسات کو اپنی تخلیقات میں سمویا ہے۔ موت کی طرف کا یہ سفر ادراکاً مرد اور عورت کے جنسی فعل سے ایک گہری مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں عورت کا پرکشش سراپا ابھرتا ہے، مرد کی مدافعت وجود میں آتی ہے، پھر عورت یا سمندر مرد کو سرنگوں کرتا ہے اور وہ قطرہ کی طرح گم ہو جاتا ہے۔ مثلاً [illegible] کی نظم میں [illegible] کا سمندر میں ڈوب جانا یا [illegible] کی نظم ”صدا ابھرتی ہے“[1] میں [illegible] کو نگل جانا مرد اور عورت کے جنسی فعل میں مرد کی [illegible] بات ہی کو اجاگر کرتا ہے۔ نظم کے ان نمونوں میں عورت، سمندر یا موت کبھی [illegible] کی طرف کو [illegible] ہے اور یہ خوف اس خطرے کے پیش نظر ابھرتا ہے کہ اب شاعر کا انجام قریب ہے۔ [illegible] اس کے باقی احساسات کو مضطرب کر کے وصل کی لذت کے احساس کو شدید تر کر دیتی ہے اور اسے عورت یا سمندر سکون کا گہوارہ نظر آنے لگتا ہے جیسی حالت موت کے کالی روپ کی لذت ہے۔ مثلاً منیر کی نظم ”[illegible]“ میں [illegible] حسن فروش [illegible] اب شام کو [illegible] دیا چاہیے، اسی کالی روپ کا ایک نمونہ ہے۔ دوسری حالت عورت کے ماں بننے والے روپ کو وجود میں لاتی ہے اور اسے سمندر یا تاریکی میں ایک گود کی دلکشی اور سکون محسوس ہوتا ہے۔ سید [illegible] کی نظم ”داستان کی شام“ اور [illegible] کی ”انجمن“ میں عورت کا یہی روپ ابھرا ہے اور شاعر [illegible]

---

[1] واضح ہے کہ [illegible] اس نظم کا عنوان ”صدا ابھرتی ہے“ [illegible] کہ یہ نظم اس بات کی طرف [illegible] ہے کہ [illegible] ۱۰۔۰۰ میں اس کے بعد ایک ایسی [illegible] اور تیز [illegible] انجام کی نشاندہی کرتا ہے اور اس بات کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے کہ [illegible] سے آنسو [illegible] نگل لیا تھا۔

اس کی طرف کھنچا چلا گیا ہے

جدید اردو نظم میں خوف کے دوسرے منطقے کو اپنانے کا اقدام ایک تو موت کے دونوں پہلوؤں کو وجود میں لایا ہے اور دوسرے اس نے ایک تہذیب کے ماضی یعنی جنگل کے معاشرے کی طرف شاعر کی مراجعت کو عام کیا ہے۔ اس مراجعت سے پوری طرح آشنا ہونے کے لیے جنگل کی فضا کو ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے۔ صحرا کے برعکس جنگل خطرات کا مسکن ہے اور جب کوئی شخص جنگل میں سے گزرتا ہے تو اسے قدم قدم پر خوف محسوس ہوتا ہے۔ کبھی اسے کوئی چاپ سنائی دیتی ہے، کبھی اسے پتوں میں سے شعلہ ریز آنکھیں گھورتی نظر آتی ہیں، کبھی اس کے پاؤں میں سانپ پھنکارتا ہے اور کبھی کوئی کانٹے دار شاخ اس کے دامن کو پکڑ لیتی ہے۔ انسانی تہذیب کا ماضی اسی جنگل کے معاشرے یعنی تہذیب الاصداع کا دور تھا۔ اس دور میں جنگل کی فضا نے انسان کے دل میں خوف پیدا کیا اور اسے اپنے تحفظ کے لیے ٹونے، ٹوٹکے، گنڈے، تعویذ اور جادو کی مختلف صورتوں وسیلوں کی طرف مائل کیا۔ اس معاشرے میں دانشوروں، مجذوبوں اور جادوگروں نے مجموعی طور پر جنگل کو باسی موت سے خوف زدہ تھا اور چونکہ موت وہ بے پاؤں اس کی طرف آتی تھی، اس لیے اس نے موت سے وابستہ مظاہر مثلاً سانپ، چاپ، کانٹے، سانپ، گھورتی ہوئی آنکھیں، ڈائنیں اور بھوت، ان سب کو موت ہی کا مظہر قرار دے لیا۔ جدید اردو نظم میں جب شعور کے ساتھ ہوا تو یہ مراجعت اس کے ابتدائی تہذیبی مراحل کی طرف واپسی کی ایک صورت تھی۔ موت سے انسان کو مفر نہیں اور زمانے میں اسے موت کے خوف میں جکڑا جینا پڑا ہے۔ جدید دور میں جنگ، بیماری، حادثات وغیرہ نے اسے موت کی ارزانی کا عام طور سے احساس دلایا ہے۔ تاہم جب اس نے نظم کی جہت کو اختیار کیا ہے تو اس کے ہاں موت کا یہ احساس بتدریج موت کے اس قدیم خوف میں بدلتا چلا گیا ہے جو تہذیب الاصداع کے دور میں اس پر پوری طرح چھایا ہوا تھا۔ چنانچہ اب اس نے محض سمندر، غار یا صحرا کی طرف مراجعت نہیں کی بلکہ تہذیب کے ماضی یعنی جنگل کے معاشرے کی طرف بھی مراجعت کی ہے۔ نتیجۃً جدید اردو نظم میں جنگل اپنے تمام خوفناک مظاہر کے ساتھ پوری طرح ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

چاند شہتیر گرا ہے جس میں وہ صدائیں آہوں کا آرزوؤں کے بھوت

رو رو کے ناچتے ہیں

اداس دھندلا سی شام ہیبت کبھی کبھی اس فضا نے تیرہ میں کانپتی ہے

کر جیسے ہستی کو خشک ڈھانچہ فسردہ آنکھیں جھپک رہا ہو
یہ شکوہ تیرگی مجسم فسردگی ہے۔

بلراج کومل (ابیلاش جگہ)

گہری چاندنی راتوں میں یا گرمیوں کی دوپہروں میں
سونے تنہا رستوں میں یا بہت پرانے شہروں میں
نئی نئی شکلوں میں آکر ڈرا کر چھپ جاتی ہیں
پھر اپنے گھر سے جا کر ان سب کو کھا جاتی ہیں

منیر نیازی (چڑیلیں)

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
اس جنگل میں دیکھی میں نے سونے میں لتھڑی اک شہزادی
اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت نکالے نقش کی گردن چوم رہے تھے
ایک بت سے بڑے اور کچھ گدھ بیٹھے اونگھ رہے تھے
سانپوں جیسی آنکھیں بیچ خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے

منیر نیازی (جنگل کا جادو)

تم اس اندھیرے اداس رستے پہ کیوں مرے ساتھ آ رہی ہو
میں تم سے کہتا ہوں لوٹ جاؤ
یہاں سے راہیں گھنے اندھیروں میں کھو چلی ہیں
یہاں سے آگے اداس جنگل کا راستہ ہے

سلیم الرحمٰن (امید)

یہ بھیانک سیہ گھنا جنگل — جس کی صورت سے خوف طاری ہے
کون جانے کھڑا ہے یاں کب سے — وقت پر اس کی عمر بھاری ہے
سوئے سوئے سے تنے درختوں کے — جھریاں چھال پر درشت مہیب

گرتی گرتی بجھی بجھی شاخیں ابھری ابھری جڑیں عجیب عجیب

قیوم نظر (بنی آدم)

چلو جنگلوں میں
وہاں اپنے ساتھی
درختوں کی شاخوں پہ بیٹھے ہوئے
راہ تکتے ہیں اپنی
درختوں کے نیچے
ہواؤں میں اڑ کر
ہمیں ڈھونڈتے ہیں
چلو جنگلوں میں
مکانوں میں یوں قید کب تک رہو گے

محمد علوی (مراجعت)

ابھی ہر سمت دھواں دھار گھٹا چھائی ہے پڑ رہی ہے ابھی آکاش سے تاریک پھوار
ابھی نمناک خموشی کے سیہ حجرے میں سن رہا ہوں کسی ناگن کی مسلسل پھنکار
خوف سے دبکے ہوئے بیٹھے ہیں پیاسے پنچھی تر بہ تر شاخوں کی تاریک گپھاؤں میں ابھی

تخت سنگھ (ڈھلتی رات)

چشم و لب کے رقص پہ ہاتھ موڑ موڑ کر
رقص کی شراب میں
مور مست ہو گیا
سانپ جیسے سو گیا
عکس ماہتاب میں
ایک پیکر گداز اور ناچنے لگا
ڈھولکوں کی مست پیچ اور تیز ہو گئی

جنگلی حسینہ اور شعلہ ریز ہو گئی

سلام مچھلی شہری (ایک پتنگ)

آج آخر میں نے دل میں ٹھان لی
آج جا پہنچا میں جا پہنچا وہاں
خستہ دل پیڑوں کی اک سونی قطار
خشک شاخیں کڑکڑاتی ٹہنیاں
بے کفن لاشوں کی طرح آہ دیکھئے
اپنی جھولی میں لیے پھیلا ہے دشت
برگ و بار لاکھ پشتوں کے مزار
ان میں جھونکوں کی صدائے بازگشت
جس طرح مردے کریں سرگوشیاں

حمیدہ امجد (دور کے پیڑ)

میرا جی کے بعد کی اردو نظم میں ماضی کے باطن کی طرف شاعر کی مراجعت کا تیسرا پہلو یہ ہے کہ اس نے سرسبزی کی دیومالا سے اپنا تعلق قائم کیا ہے۔ دیومالا براہ راست دھرتی سے متعلق ہوتی ہے اور اس کے مختلف کردار اس دھرتی کے باسی کے احساسات، جذبات، خواہشوں اور دوسروں کی عکاسی کرتے ہیں ان کی حیثیت محض افسانوی نہیں ہوتی بلکہ وہ تو دھرتی کے مخصوص اوصاف کی علامتیں بن کر نمودار ہوتے ہیں چنانچہ دیومالا نہ صرف دھرتی کے باسیوں کے مشترکہ محسوسات اور خواہشات کی پیداوار ہے بلکہ نسل کے اجتماعی لاشعور میں سدا زندہ بھی رہتی ہے اگر کسی نسل کا اپنی دھرتی کے ساتھ رشتہ مضبوط ہو تو قدرتی طور پر جب وہ متحرک ہوگی اور اس کے ان مستقبل سے رابطہ استوار کرنے کا رجحان ابھرے گا تو وہ اپنے نسلی ثقافتی سرچشمے سے بھی صرف نظر نہیں ہو سکے گی۔ دوسری طرف جب اس کی جڑیں زمین میں بہت گہری جا چکی ہوں تو وہ مستقبل سے ہاتھ ملاتے ہوئے بھی اپنے ماضی سے رشتہ قائم رکھتی ہے بلکہ ماضی سے قوت اخذ کرکے ہی سفر کی اگلی منزل کی طرف بڑھتی ہے نظم کا بھی یہی حال ہے (اسی وقت ابھرتا ہے جب شاعر اپنی ذات کے باطن میں مراجعت کرکے اپنی نسل کے ماضی کی طرف آتا ہے چنانچہ نظم میں نہ صرف دھرتی کی مخصوص بو باس اور رنگ ابھر آتا ہے بلکہ نسل کا دیومالائی

سرمایہ بھی سطح پر آجاتا اور شاعر کی امیدوں اور وسوسوں کو ایک خاص علامتی صورت عطا کر دیتا ہے۔ میراجی کے ہاں دھرتی کی روح اور احساس سے وابستہ دیومالائی کردار اپنے بھرپور انداز میں ظاہر ہوئے تھے لیکن اس کے بعد بھی جدید اردو نظم میں یہ پہلو نظر آتا رہا۔ چنانچہ یہ موجود ہے کہ پاکستان کی اردو نظم میں بھی اس برصغیر کی دیومالا کی پیش کش موجود ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ اگر علامتی کے عمل کو اپنایا جائے تو دھرتی کا مشترک ثقافتی ورثہ ضرور سطح پر آتا ہے۔ جدید نظم سے چند مثالیں اس نکتے کی وضاحت کے لیے کافی ہیں:۔

کنھیا سی راتیں یہ رادھا سے دن
یہ تو برج ہے۔ اس کے زرخیز جوبن کے
خشک، آزاد، بےتاب، گل ریز جوبن کے
افق۔ کنڈلی بادلوں کے سمندر میں رادھا کو ڈھانپے کنھیا
جہاں گوپیاں آرزو جستجو، رنگ و بو سے جھکولا
غزل خواں، پریشاں
بہت مطمئن، پھر بھی نامطمئن!

قیوم نظر (ویدیارتھی)

کوئی نہیں ہے
جو میری صورت پہ اک اچٹتی نگاہ ڈالے
یہ میری صورت کہ جس نے اب تک
ابھرتے سنگی ستونوں کا سروپ دیکھا
کہ جس نے بن باس کے ہزاروں عذاب جھیلے
کہ جس نے بنسی کی مدھ بھری راگنی سے رادھا کا چین کھویا
کوئی نہیں ہے

شاد امرتسری (رتھ کا دکھ)

میرا جو داغ کھلا میرا جو آنسو چمکا
خود تیرے چاند ستاروں نے اسے چھین لیا

میں نے کیا پاپ کیا
میں نے کیا جرم کیا
اے مرے نیلے کنول سے دیپ!
کتنے رادھاؤں کی پازیب میں جھنکار نہیں
دل نے بے ربط و بے ساز ہی گانا چاہا
آنکھ نے قطرۂ شبنم کو ترسنا چاہا
میں نے کیا پاپ کیا!

سلام مچھلی شہری (رتجگا)

مرے چاند آؤ، رچاؤ ساری سکھیوں سنگ راس
میری رادھا آؤ بھی
جی کے شیتل گوت میں، اک اک بچھڑے انگ میں
جوں سوا رنگ اب رنگیلے پریت کے سر پادیں
میری رادھا آؤ بھی
میری پیاری میری راتوں کی قدیمی چاندنی

مختار صدیقی (منزل شب)

اے جادوگر پاس ترے کیا ایسا بھی کوئی جادو ہے
مجھ کو جو لگے پنچھی کا روپ تو کیلاش پہ پہنچا دے
ساتھ میں لیتے آنکھوں اندھیرے اس دنیا کے سے جاؤں
اور کیلاش پہ بس جاؤں
پاربتی کو سیس نواؤں اور شو جی سے یہ پوچھوں
تم جو یہاں کیلاش پہ بیٹھے امرت جام چڑھاتے ہو
اور دیوں کی قندیلوں سے اپنا سورگ سجاتے ہو
کیا تمہیں دکھ درد نہیں، تم ہر دم عیش مناتے ہو   ہوش صدیقی (اے جادوگر)

چاروں جانب سمت سمت کالے دیووں کی یلغار
پاپ کے اندھیاروں میں جیسے گھر جائیں اوتار
ٹوٹ پڑے جوں جیسے بادہ خانے پر مے خوار
ٹوٹ رہی ہو پریم نگر کو راکشسوں کی ڈار
لے ڈوبے مسکان کی کشتی کرودھ کی منجدھار
بن کی دیوی سیتا سے راون کا اندھا پیار

ناسخ جگادری (ساحل کی ایک شام)

یہ سن کر جو بیوگی نے پلکیں اٹھائیں
تو پھر وہ نہیں تھی نہ پتھر دلہن
فقط ایک میں تھا بہاروں کی مٹی تھی
اور وہ ماں تھی
جس اشوک نے اپنے ہاتھوں سے اک دن
جلا کر بھسم کر دیا تھا
مگر آج پھر یاں پھولوں سے لے کر
اشوکا کے اونچے درختوں کے پیچھے
اسی طرح چھپ کر کھڑا تھا

قاضی سلیم (سنجوگ)

یہ بوڑھی کمزور ہوا تھی
اپنی آنکھیں کھو بیٹھی ہے
پھر بھی مجھ کو چھیڑ کر یادوں کی کچھ بیتی باتیں
اور کہتی ہے
تم وہ ہو جو ڈیڑھ قدم میں
ساری پرتھوی

ساتوں ساگر والو گے تے

کمار پاشی (برشوں کماری)

پربت پیچھے چندا کی اور — ٹوٹے ماتھے سے بندھن
پھیلے بیلوں کے پاتر — پتہ پتہ پر پھیلا کنگن
کرنوں کا مکھ شکلوں سے — پیم پیم جیسے آنگن
بادل کے بنڈوں میں — گنگا ساگر کا کنگن
شیام ستاروں نے مہکایا — چمکا چمکیلا چندن

انور قریال (نظم)

یہ تو تھا میراجی کے بعد اردو نظم میں جہت کا عام انداز: اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم کے اصل مزاج سے واقف ہوتے ہی شعرا نے اس کی بنیادی جہت کو اختیار کر لیا۔ تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ میراجی وہ پہلا شاعر تھا جس نے اس جہت کی نشان دہی کی اور اردو نظم کے دھارے کا رخ ذات کی طرف پوری طرح موڑ دیا۔ میراجی کے بعد آنے والے شعرا نے جب اس کے دکھائے ہوئے راستے کو اختیار کیا تو قدرتی طور پر ان کی نظموں میں نہ صرف حقیقت حیات اور حقیقت مرگ کی آویزش نمودار ہوئی، نہ صرف تہذیب اور مذاہب کے مظاہر ابھرے بلکہ ہندوستان کی دیومالا کے مختلف پہلو بھی ابھرتے چلے آئے۔ اس مقام پر شاید یہ اعتراض وارد ہو کہ جب نظم گو شعرا نے میراجی کی خاص جہت کو اختیار کیا تو قدرتی طور پر ان کی نظموں میں بھی یکسانی اور تقلیدی رجحان پیدا ہو گیا ہوگا۔ جواب اس کا یہ ہے کہ ایسا ہونا ممکن تھا لیکن چونکہ میراجی نے کسی خارجی منزل کی دعوت یا نقطۂ نظر کی تبلیغ کر کے اپنا موقف تو نہیں دیا تھا۔ اس لیے اس کے دکھائے ہوئے راستے کو اختیار کرنے کے باوجود ہر شاعر کی انفرادیت اپنی جگہ قائم رہی اور نظم کسی یکسانی کی صورت میں نہ ڈھل سکی۔ ترقی پسند نظم نے نہ صرف جہت کے بارے میں بلکہ نظم کے مواد کے سلسلے میں بھی ایک واضح منزل کو نظر کے سامنے رکھا تھا اور شاعر کی انفرادیت کو ابھرنے کی بہت کم اجازت دی تھی چنانچہ اس کے تحت جو نظم تخلیق ہوئی اس پر ایک خاص نقطۂ نظر کی چھاپ ثبت تھی لیکن میراجی نے صرف جہت کی نشان دہی کی۔ اس کے بعد کے مراحل کو شاعر کے مخصوص رد عمل کے لیے کھلا چھوڑ دیا۔

بات دراصل یہ ہے کہ نظم کی اس خاص جہت کو اختیار کرنے کے بعد ایک ایسا مقام آتا ہے جب شاعر

ایک دوراہے پر آ کھڑا ہوتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں وہ ایک طرف موت کی مقناطیسی کشش کو محسوس کرتا ہے اور دوسری طرف زندہ رہنے کی تمنا کو شدت سے پاتا ہے۔ اس آویزش میں شاعر کی ذات ایک نہایت اہم کردار ادا کرتی ہے اور موت اور حیات کا یہ کردار ہی دراصل شاعر کی نظم کو انفرادی رنگ عطا کرتا ہے۔ یہی بات ایک مثال سے شاید زیادہ واضح ہو سکے۔ فرض کیجیے کہ چار آدمی ایک جنگل میں سے گزر رہے ہیں۔ اچانک ان کے سامنے ایک شیر آ جاتا ہے۔ شیر کو دیکھتے ہی ان میں سے ایک شخص تو خوف زدہ ہو کر بے ہوش ہو جاتا ہے، دوسرا سر پر پاؤں رکھ کر بھاگ جاتا ہے، تیسرا لپک کر قریبی درخت پر چڑھ جاتا ہے اور چوتھا اپنی چھڑی سنبھال کر شیر پر حملہ آور ہو جاتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ شیر کو سامنے پا کر ان میں سے ہر شخص نے اپنی مخصوص شخصیت کا اظہار کیا ہے اور قطعاً غیر شعوری طور پر ایک ایسے ردعمل کو پیش کیا جو اس شخصیت کی بنیادی کمزوری یا توانائی کی پیداوار تھی۔ بالکل یہی حال نظم کے شاعر کا ہے۔ جب وہ نظم کی مخصوص ہیئت کو منتخب کر کے اپنے ہی کے جنگل میں داخل ہوتا ہے تو موت کو سامنے پا کر اپنی شخصیت کے مطابق ہی اس کا مقابلہ کرتا، اس سے ہار مان جاتا یا فرار حاصل کرتا ہے، چنانچہ اس کی نظم میں موت کا مسئلہ اس کی شخصیت کے رنگ میں ڈوب کر ابھرتا ہے اور شخصیت کی کمزوری یا توانائی ہی اس کی نظم میں شکست، فرار یا مقابلے کو جنم دیتی ہے۔ میراجی کے بعد اردو نظم نے اس کے دکھائے ہوئے راستے کو یقیناً اختیار کیا ہے اور اسے کئی جہتیں بھی عطا کیں لیکن میراجی کے بعد آنے والے تمام اہم نظم گو شعرا نے اپنی اپنی شخصیت کو بروئے کار لا کر ایک دوسرے سے مختلف ردعمل کا مظاہرہ کیا اور یوں اپنی نظم کو کسی مخصوص سانچے میں ڈھل جانے سے باز رکھا ہے۔ مثال کے طور پر مجید امجد نے موت اور اس کے مظاہر کو سامنے پا کر فرار حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ حال کے لمحے پر کھڑے ہو کر گردوپیش کو دیکھا ہے۔ نتیجۃً ایک شدید کرب میں مبتلا ہونے کے باوجود وہ ایک ناظر کی حیثیت میں ابھرا ہے اور اس نے بظاہر سکون سے وقت کے سیل رواں کے ساتھ بہتے چلے جانے سے انکار کیا ہے۔ وقت موت کا دست راست ہے کہ اس کی گزران شکست و ریخت کے عمل کو جنبش دیتی ہے۔ مجید امجد نے حال کے لمحے پر رک کر گویا وقت کے تحرک کے عمل کی نفی کی ہے اور یہ چیز ذہن کو کسی انفرادی شعور کی داخلی توانائی کی طرف منتقل کرتی ہے لیکن مجید امجد نے محض لمحے پر اکتفا نہیں کیا۔ اس نے جب حال کے لمحے پر کھڑے ہو کر ماضی اور مستقبل پر نظر دوڑائی ہے تو ایک ایسی بلندی پر بھی پہنچ گیا ہے جہاں اسے عرفان ذات حاصل ہو گیا ہے گویا اس کی نظمیں تجربے کے کرب کے ساتھ ساتھ فکر کی روشنی کو بھی سامنے لاتی ہیں اور شعور کے عمل کی اسی طرح مظاہر بھی مجید امجد کے

یہی حال کچھ یوں ہے کہ احساس ان کی نظم زندگی اے زندگی سے زیادہ صراحت سے واضح ہو سکتا ہے۔

خرقہ پوش و پا بہ گل
میں کھڑا ہوں تیرے در پر زندگی
ملتجی و مضمحل
خرقہ پوش و پا بہ گل
اے جہان خود فروش کی روشنی
زندگی اے زندگی!
میں تیرے در پہ چمکتی چلمنوں کی اوٹ سے
سن رہا ہوں قہقہوں کے دھیمے زمزمے
کھنکھناتی پیالیوں کے شور میں ڈوبے ہوئے
گرم، آگیں گفتگو کے سلسلے
مشتعل، آتش بجاں سے مشتعل
اور ادھر باہر گلی میں خرقہ پوش و پا بہ گل
میں، گرسنہ لب بستہ
جس کی ہر دھڑکن میں گونجے دو جہاں کی تیرگی
زندگی اے زندگی!

اس نظم میں شاعر نے اپنے ایک خاص رد عمل کو اجاگر کیا ہے۔ اسے دو جہاں کی تیرگی کا سامنا ہے لیکن وہ شکست تسلیم کرنے کے بجائے زندگی کے در پہ آن کھڑا ہوا ہے جہاں سے اکتساب نور کا خواہاں ہے۔ یہی نور انکشاف ذات کی صورت میں اسے حاصل بھی ہوتا ہے اور اس کے باطن کے ایک اہم پہلو کو سامنے لاتا ہے۔ ایک اور نظم دیکھیے جس میں شاعر نے طرز مختصر کو تھام کر اپنی داخلی توانائی کا اظہار کیا ہے۔

یہ جو کچھ کہ میرے ذائقے میں ہے اور جو کچھ کہ اس کے ذائقے میں میں ہوں
یہی میرا حصہ ازل اور ابد کے خزانوں سے ہے بس یہی میرا حصہ
مجھے کیا خبر وقت کے دیوتا کے حسیں رتھ کے پہیوں تلے پس چکے ہیں

مقبرے کے کتبے کھودنے، زمانوں کے جنگلے، صدیوں کے صدہا بیوتے
مجھے کیا تعلق۔ مری آخری سانس کے بعد بھی دوشِ گیتی پہ مچلے
مہ و سال کے لازوال آبشارِ رواں کا وہ آنچل جو تاروں کو چھو لے
مگر آہ یہ لمحۂ مختصر جو مری زندگی میرا زادِ سفر ہے
مرے ساتھ ہے میرے بس میں ہے، میری ہتھیلی پہ ہے یہ لبالب پیالہ
یہی کچھ ہے لے دے کے میرے لیے اس خراباتِ شام و سحر میں، یہی کچھ
یہ اک مہلتِ کاوشِ دردِ ہستی، یہ اک فرصتِ کوششِ آہ و نالہ

اس ایک لمحے میں جب مجید امجد زرگر گرد و پیش پر ایک نظر ڈالتا ہے تو اس کے ہاں قلب کی وہ صورت جنم لیتی ہے جو اُسے ایک صاحبِ بصیرت ناظم کا منصب عطا کر دیتی ہے "طلوعِ فرض"، "کنواں"، "ہری بھری فصلو"، "لاہور"، "صاحب کا فروٹ فارم" اور متعدد دوسری نظموں میں مجید امجد کا یہ اندازِ نظر پوری طرح موجود ہے اور شاعر کے داخلی ردِ عمل کا غماز ہے۔

یوسف ظفر کے ہاں ردِ عمل کی نوعیت قدرے مختلف ہے۔ نظم کی اصل ہیئت کو اختیار کر کے جب اس شاعر نے اپنی ذات کی طرف توجہ کی ہے تو اسے موت اور اس کی علامات کا عام طور سے سامنا ہوا ہے۔ اس کے ہاں موت، تاریکی اور سناٹے کا روپ دھار کر بار بار حاضر ہوتی ہے۔ ایسا کیوں ہوا! اس کا جواب خود یوسف ظفر کی زندگی کے مختلف حادثات کا مطالعہ کرنے پر بخوبی مل جاتا ہے۔[۱] تاہم موت کے اس چہرے کو سامنے پا کر یوسف ظفر نے قطعاً غیر شعوری طور پر پشت کر اس سے اجتناب کیا ہے اور روشنی اور ترنگ کے جملہ مظاہر کو اپنے تحفظ کے لیے استعمال کیا ہے۔ دوسری بات یہ روشنی اور ترنگ کی زبان میں گویا ہے۔ اس کے ہاں موت ایک طرف تو تاریکی، سناٹے، دھوئیں اور کہر کی صورت میں اور دوسری طرف گرد، دیوار، زنجیر اور سرد وغیرہ کے روپ میں ابھری ہے اور یوسف ظفر نے اس کی نفی کرنے کے لیے روشنی اور ترنگ کے جملہ مظاہر سے مدد لی ہے۔ وہ اپنی نظم میں ایک جانباز سپاہی کی طرح ابھرا ہے۔ مدافعت کا یہ عمل لیو انداز اس بات پر بھی دال ہے کہ اس کے ہاں موت کا ایک گہرا اعصابی خوف موجود ہے اور وہ جب تاریکی اور

۱؎ نظم جدید کی کروٹیں۔ از مصنف

سناٹے سے ڈرتا ہے تو در اصل خود کو موت سے بچانے کا آرزو مند بھی ہوتا ہے لیکن یہ جنگ ہی کچھ ایسی ہے کہ اس میں سپاہی کو زندہ یا بدیر اپنے انجام کو پہنچنا ہوتا ہے۔ یوسف ظفر کو بھی آخر آخر میں اس بات کا عرفان ہوا ہے اور اس پر شکست و ریخت کا احساس چھا گیا ہے لیکن یہاں بھی اس کی داخلی دنیا اس کے آڑے آئی ہے اور اسے شکست قبول کرنے سے باز رکھ کر روحانی طور پر روشنی کی تحصیل پر آمادہ کر کے اسے کامیاب ہو گئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب وہ ذہنی زندگی میں شاعر سے تاریکی اور سناٹے کا مقابلہ کرتے ہوئے شکست کھائی ہے تو وہ روحانی طور پر اس کا مقابلہ کرنے کے لیے میدان میں آ گیا ہے۔ روحانی سطح پر موت کے آگے سینہ سپر ہونے کا یہ میلان اس کی نظم "اساس" میں پوری طرح اُجاگر ہوا ہے:

میں کب سے اس چاندنی میں بیٹھا ہوں جیسے پتھر کا کوئی بُت ہو
مرے بدن میری سرد آنکھوں، مرے لبوں میرے بازوؤں میں
پہ چل رہی ہیں کرنیں
کہ جیسے مجھ کو شوق ہو
کہ جیسے شعلے میں جل رہی ہوں

مرے خدا! میرے دل کا احساس و سرد سکتوں کی روشنی ہے
نہ گرم جسموں کی چاندنی ہے
نہ میں کسی سندِ عقل کا خواہاں ہی
اگر اسی سے واصل ہو گیا ہی
مرے لیے جیسے تری دنیا میں کچھ نہیں ہے
بس ایک یہ چاندنی ہے جس کی ادائے بیگانہ چھا گئی ہے
جو میرے دل پر مری نظر پر مرے تصور پہ چھا گئی ہے
مرے خدا تو ہر ایک دل کی پکار سنتا ہے میری سن لے
مرے بھی دامن کو اپنی اس چاندنی سے بھر دے
یہ چاندنی لازوال کر دے!

قیوم نظر کی نظموں میں افسردہ دلی کی کیفیت عام ہے اور اس نے اپنے شخصی غم کو اس طرح پھیلایا ہے کہ اس میں ماحول کی بیشتر یاس انگیز کیفیات ضم ہو کر رہ گئی ہیں۔ افسردہ دلی کی یہ کیفیت شاعر کی زندگی کے تمام ادوار میں موجود ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ شاعر کے دل میں فنا کا احساس ہمیشہ قائم رہا ہے۔ آغاز کار میں جب ابھی جوانی کا خون گرم تھا تو اس نے بھی احساس بقا کی موجودگی سے فنا کے احساس کو پوری طرح سطح پر آنے کی اجازت نہ دی لیکن جب قوار [illegible] ذرا مضمحل ہونے اور مدافعت کی قوت کمزور پڑ گئی تو المیے کے نقوش صاف نظر آنے لگے اور شاعر نے خود کو شکست و ریخت سے بچانے کے لیے ماضی کی طرف مراجعت کرنے اور جوانی کی یادوں کو بطور حربہ(؟) استعمال کرنے پر مائل پایا۔ بحیثیت مجموعی قیوم نظر کی نظموں میں ہیجان، بغاوت، رجائیت یا رفعتوں کی طرف بڑھنے کا رجحان موجود نہیں۔ اس کے برعکس اس نے ٹوٹے ہوئے دل کے ساتھ نشیب کی طرف اپنی [illegible] کو اداس اور اداس نظروں سے دیکھا ہے۔ اسے وقت کی گزران کا نہایت شدید احساس ہے لیکن اس کی مدافعت زیادہ سے زیادہ ماضی کی یادوں میں خود کو منہمک کرنے کی حد تک ہے۔ اس سے آگے نہیں۔ یہ چیز قیوم نظر کی [illegible] مزاجی کے باعث بھی ہے۔ وہ بحرانی کیفیت میں مبتلا ہونے کے باوجود باہر نکلنے کے امکانات پر ٹھنڈے دل سے غور کرتا ہے۔ چنانچہ اس کا رد عمل اداسی اور افسردہ دلی کی ایک ہموار رو سے متاثر ہے۔ چند مثالیں:

ایک سبک گیت شام کے بس میں
پیچھے سنتے [illegible] رہیں

چند لمحے ہوئے پیچھے [illegible]

[illegible]

کون اس [illegible] کا سبب سے
صحن تپش سے جو اٹھا ہے
سو کے پیڑ کو چھیڑ رہا ہے

واپسی

اب نہ وہ خواب نہ وہ باتیں ہیں

له • افسردہ دلی کی ایک مثال قیوم نظر (مصنف)

وقت نے منزلیں کی ہیں کیا کیا طے
مجھ سے بیگانہ ہوئی ہے ہر شے

ہر طرف پھیلی سیہ راتیں ہیں
اب نہ وہ خواب نہ وہ باتیں ہیں

"خواب کا در"

اختر الایمان کے ہاں علم اور کسک کی ایک نہایت گہری کیفیت ابھری ہے یہ کیفیت اس بات پر دال ہے کہ شاعر کو زندگی اور اس کے مظاہر سے پیار رہا ہے اور وہ شکست و ریخت کے اس عمل سے جو اصل میں ہوا ہے اداس کی دنیا کو ختم کر دینے کے درپے ہے۔ اختر الایمان کے کلام میں نہاں کو ایک گہرا احساس شامل ہے اور اس کے پس منظر میں زندگی کے بعض خوشنما منظر کی پرچھائیاں بھی صاف نظر آتی ہیں لیکن موت یا زوال کو دیکھ کر اختر الایمان نے فرار حاصل کرنے یا روحانی طور پر خود کو اس سے بچانے کی کوشش نہیں کی بلکہ ایک شدید الجھن کی صورت میں آگہی کا رنگ سا گیا ہے۔ دیکھا جائے تو اختر الایمان کا یہ دراصل ایک ایسا مقام ہے جس سے آشنا نہیں تو تشکیک کی راہگزر پہ بھٹک جاتے ہیں وہ جو کبھی پیچھے ہٹیں تو زندگی کے مظاہر سے چمٹے کو مسلمان جنم دے یہ وہ مقام ہے جہاں ہر فنکار اپنے ظرف کے مطابق ایک خاص رد عمل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بعض آگے بڑھ کر موت سے متصادم ہو جاتے ہیں۔ بعض پیچھے ہٹ کر یادوں کا دامن تھام لیتے ہیں اور بعض اس مقام پر رک کر ادھر ادھر تکنے لگتے ہیں لیکن اختر الایمان نے ان میں سے کوئی طریق بھی اختیار نہیں کیا۔ وہ تو خطرے کو سامنے پاکر گویا تذبذب کے عالم میں دم بخود ہو کر رہ گیا ہے اور فیصلہ کرنے سے قاصر ہے کہ آگے بڑھے یا پیچھے کو ہٹ جائے اس کیفیت کی ایک صورت یہ بھی تھی کہ شاعر موت کی مقناطیسی کشش کے سامنے قطعاً بے دست و پا ہو کر رہ جاتا لیکن اختر الایمان کے ہاں ایسا نہیں ہوا۔ البتہ وہ ایک نفسیاتی الجھن میں ضرور گرفتار ہو گیا ہے۔ یہ وہی کیفیت ہے جس میں شیکسپیئر کا کردار ہیملٹ گرفتار ہوا تھا۔ اختر الایمان کی بہترین نظمیں اسی کیفیت کی عکاس ہیں۔ اس کے بعد شاعر نے ہر صورت میں کے ذہن کی جس دوسری سطح کو اپنایا ہے وہ ایک اخلاقی اور شکلی فرار کے سوا اور کچھ نہیں۔ بہرحال موت کو سامنے پاکر اختر الایمان کے ہاں جو ایک خاص اضطراب و عمل

لے To be or not to be

وجود میں آیا وہ تہذیب اور اعتبار ہی سے عبارت تھا۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

ایک دوراہے پہ حیران ہوں کس سمت بڑھوں
اپنی زنجیروں سے آزاد نہیں ہوں شاید

محور

ہے مرکزِ نگاہ پہ چھائی سی کہر سی ہوئی
اُدھر خلاؤں سے پرے دیکھ تو ہے تیرگی
اسے پھلانگ بھی گیا تو اس طرف خبر نہیں
عدم خراب تر ہے نہ موت ہو نہ زندگی

نقشِ پا

راہ کے پیچ و خم میں کوئی اپنا دامن کھینچ رہا ہے
قدم قدم پہ پیچ و خم نگاہ راہی کی گفتگو رہی ہی
یہ خاموشی، یہ سناٹا، اس پہ اپنی گور نگاہی

- - - - - - - - - - - - - - -

حیرت کی پگڈنڈی یونہی تاریکی میں بل کھاتی ہے
کوئی تارا سا پھوٹ نکلتا ہے راہوں میں سانس الجھ جاتی ہے
راہ کے پیچ و خم میں کوئی الجھا راہی دیکھ رہی ہے

پگڈنڈی

عارف عبدالمتین کی نظموں میں ایک ایسا وجود موجود ہے جو اگرچہ ہیلی نتائج کی زد میں آچکا ہے تاہم جس کی نظریں طوفان کے بعد کے منظر کو بھی اپنی گرفت میں لینے کے قابل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں شکست و ریخت کی فضا سے منعدم ہو کر عارف نے ماضی سے رشتے یا سہارا لینے کی کوشش نہیں کی بلکہ خود کو مستقبل کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھنے پر مائل کیا ہے۔ تنہا رہنے کا یہی ایک زاویہ ہے جو اگر شعور کے داخلی دباؤ کے تحت ابھرے تو ایک مذہبی عمل میں ڈھل جاتا ہے۔ مذاہب میں روح کا تصور اور عام زندگی میں بچے کی پیدائش دراصل مستقبل سے رشتہ استوار کرنے اور یوں موت کو شکست دینے ہی کی ایک کاوش ہے۔ عارف نے تاریکی اور دھویں

کی فنا کے باوجود آگے کی طرف دیکھنے کی کوشش کی ہے اور یہ کوشش اس کی ذات کی ایک اہم طلب کو بے نقاب کرتی ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ طارق کی یہ کوشش اور طلب اس کے داخلی جذبات کا نتیجہ ہے کسی ذہنی منزل کے تصور سے متوث نہیں چنانچہ جہاں فنا کے احساس کے تحت وہ کہتے ہیں کہ،

لیکن اک ہم ہیں کہ دریا کے کنارے کی طرح
بحرِ اندوہ میں کٹ کٹ کے گرے جاتے ہیں
اور ہر آن یہ احساس فزوں ہوتا ہے
ایک بھی آنکھ ہمارے لیے نمناک نہیں

(کرب)

وہاں وہ طوفان کے بعد کے منظر کو بھی فراموش نہیں کرتا۔

ہوا رک گئی
سمندر کا طوفان فسانہ ہوا
ہوا کے حسین دوش سے غم آلود ذرے اتر آئے اور جھلملانے لگے
اب ان کی نگاہوں میں شعلوں کا پرتو نہ تھا پھول تھے
ہوا چل پڑی تھی

مستقبل کی طرف دیکھنے کا یہ خاص انداز گویا گھرے بادل میں بجلی کے ایک کوندے کے مانند ہے اور طارق نے اسی چمک میں آنے والے لمحوں کے نقوش کو دیکھا ہے۔

ضیا جالندھری کی نظموں میں موت سے مجبور کرنے کی آرزو ابھری ہے۔ دراصل ضیا موت سے فرار اختیار کرکے ماضی کی وادی میں سکون کا متلاشی ہے لیکن یہ وادیاں اس قدر تلخ ہیں کہ سکون مہیا کرنے کے بجائے الٹا کرب میں مبتلا کر دیتی ہیں چنانچہ وہ ان سے مایوس ہو کر اور مسرت کے چھن جانے کا ماتم کرکے موت کو قبول کر لیتا ہے۔ موت کو قبول کرنے کا یہ عمل ایک تو اس احساس کے باعث ہے کہ موت بگڑ رہی ہے اور نغمہ یا جبر ہر شے کو ابدی نیند سلا دیتی ہے۔ دوسرے اس لیے کہ موت کرب ناک ہونے کے باوجود سکون اور آرام کا گہوارہ بھی ہے تیسرے اس لیے کہ موت ازلی و ابدی نہیں بلکہ تسلسل حیات میں محض ایک وقفہ ہے یہ وہ برف زار ہے کہ جب سورج کی حدت سے پگھلتا ہے تو اس کے نیچے سے ایک نئی زندگی پھوٹ نکل

آتی ہے اس سے بحث نہیں کہ حیات کے ان مختلف احساسات کا منطقی جواز کیا ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ حیات نے موت سے بنیادی طور پر فرار اختیار کرنے کے بجائے کیا اپنا لیا ہے۔ اپنانے کے اس عمل میں کوئی جذباتی خروش یا مسرت کا اندر موجود نہیں۔ یہ ایک مجبوری ہے جس سے شاعر نے احساسی اور ذہنی دونوں سطحوں پر سمجھوتہ کیا ہے۔ سمجھوتے کا یہ انداز کسی مخصوص نظریۂ حیات کے تابع نہیں بلکہ اس نے شاعر کے داخلی دباؤ سے جنم لیا ہے۔ چند مثالیں:-

وہ مرتا ہے جو تھمتا ہے لیکن گرتا نہیں
اسی ایک سلسلے کی ہر دم جلتی ہوئی انگیٹھیوں میں روانی حیات
ازل سے ابد تک رواں ہے حیات
نہیں موت کچھ بھی نہیں، موت بھی زندگی کا ہی اک روپ ہے

(زمہریر)

اب آرزو ہی نہیں کہ کوئی اک جگہ سے اوجِ فلک کو چھو سکے
جو دل میں ہو بھی کوئی تمنا
تو اس کے اندر کا کسی کو نہ حوصلہ ہے، نہ آرزو ہے
کہ اب زمستاں کی شام عالم پہ چھا چکی ہے

(زمستاں کی شام)

اور ٹوٹتے گرتے لاکھوں اشجار
کہتے رہیں مجھ سے سنبھلو سنبھلو
میں سخت و سیاہ پتھروں سے
ٹکراتا ہوا لڑھکتا جاؤں
اس شور میں کوئی کہہ رہا ہو
یہ موت نہیں ہے زندگی ہے —— (سنبھلو)

ذہن مرجھائے ہوئے پھولوں کا گلدستہ ہے
اب تو یہ تاب نہیں زیست کی تجدید کروں

دل سے ڈوب گئے وقت کے طوفانوں میں
اب تو سینے میں ہے ٹھہری ہوئی موجوں کا سکون
(بجھی ہوئی آگ)

ضیا جالندھری کی نظموں میں بہت، دھرتی، زمستان، بچھتاوا ۱۹۷۱ء اور دوسری چیزیں موت کی علامت بن کر نمودار ہوئی ہیں اور شاعر نے ان میں سکون تلاش کر کے یا انھیں زندگی کے مترادف قرار دے کر دراصل موت سے سمجھوتہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

جہاں ضیا کے ہاں یادیں نہایت تلخ اور کرب انگیز ہیں اور اسے سکون اور آرام کے لیے موت اور اس کی علامتوں میں پناہ لینے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ وہاں منیر نیازی کے ہاں یادوں کا گھر ہی سب کچھ ہے بے شک موت کی قربت کا احساس منیر نیازی کی نظموں میں بھی موجود ہے اور اس نے جنگل کی ان علامات کا تمام طور سے سہارا لیا ہے جو دراصل موت ہی سے متعلق ہیں تاہم اس کے ہاں موت کا کرب محض اس لیے شدت اختیار نہیں کر سکا کہ منیر نے خود کو نہایت رنگ برنگی اور ملائم یادوں میں گم کر دیا ہے۔ یہ یادیں ہوا، خوشبو، چاپ اور رنگ کے روپ میں اُسے اپنی طرف متوجہ کر کے اس کے زخموں پر پھاہا رکھتی ہیں۔ ان یادوں کا مرکز ایک ایسی نازک اندام لڑکی ہے جس نے شاعر سے خاموش محبت کی ہے مگر اب اس لڑکی اور شاعر کے درمیان کڑے فاصلے حائل ہو گئے ہیں۔ اس مسافت کو شاعر نے اس یاد کی مدد سے عبور کیا ہے جو خوشبو میں لپٹی ہوئی ہوا کی طرح بے روک ٹوک کبھی چلی آتی ہے۔ منیر نیازی نے اسی یاد میں سکون پایا اور آنے والی تاریکی سے خود کو بچایا ہے۔ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

آہ یہ بارانی رات
مینہ، ہوا، طوفان، رقصِ صاعقات
شش جہت پر تیرگی امڈی ہوئی
ایک سناٹے میں گم ہے بزم گاہِ کائنات
آسماں پر بادلوں کے قافلے بڑھتے ہوئے
اور مری کھڑکی کے نیچے
کانپتے پیڑوں کے پات

چار سو آوارہ ہیں
جیسے بسرے واقعات
جھگڑوں کے شور میں
جانے کتنی دور سے
سن رہا ہوں تیری بات!

(برسات)

ہزار گوشے ہیں
جن سے پاگل بنانے والی
سیاہ زلفوں کی مست خوشبو لٹا رہی ہے
مگر وہ ایک ایسا پیارا چہرہ
جو ایک مدت سے اُداس جھونکے
کے ساتھ آکر
چھا گیا ہے!

ہزار داستان

آس پاس کوئی گاؤں نہ دریا اور بدریا چھائی ہے
شام بھی جیسے کسی پرانے سوگ میں ڈوبی آئی ہے
پل پل بجلی چمک رہی ہے اور میلوں تنہائی ہے

کتنے جتن کیے ملنے کو پھر بھی کتنی دوری ہے
چلتے چلتے آگیا میں پھر بھی راہ ادھوری ہے
کون سنے آواز ہوا کی اور دل کی مجبوری ہے

راستے کی تھکن

میرا جی کی نظموں کے برعکس جو آج کو ماضی کی یادوں میں گم نہیں ہوا بلکہ حال کے تقاضے سے لپٹا

گیا ہے۔ پنپنے کا یہ انداز اس شخص کا سا نہیں جو ذرا سے وقت کے گزرنے کا سہارا لیتا ہے بلکہ اس کے تحت بلراج کومل نے حال شکستہ کو ایک روحانی پر تو عطا کر کے اسے کیوں جو جانے کی راہ دکھائی ہے اس کے اس ماضی کی پرستش کا جذبہ نہیں ابھرا۔ اس کے برعکس اس نے اب کے لمحے سے چمٹ کر اس کو روحانی طور پر اوپر اٹھایا ہے۔ خاص طور پر عورت کے لیے اس کی محبت میں یہ طریق کار بہت نمایاں ہے۔ بلراج کومل کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ حال کے لمحے میں رہ کر بھی وہ وقت کے سیل رواں سے ہم آہنگ رہے اس لیے متحرک اور زندہ ہے۔ وہ ایک لمحے کی طرح وقت کی موج کے سامنے ٹھہرا ہوا نہیں بلکہ ایک زندہ انسان کی طرح اس لمحے کے ساتھ بندھا ہوا آگے کو بڑھ رہا ہے اور اپنی اس حالت کا اسے پورا پورا احساس بھی ہے۔ مثلاً اس کی نظم "عالم ہوں" کا یہ ٹکڑا دیکھئے۔

آسماں صدیوں پرانی رہگزر
میں مگر اس رہگزر کے موڑ پر
سنگِ خارا کی طرح
وقت کے آغاز سے انجام تک موجود ہوں
دیکھتی آنکھوں سے ہر شے دیکھتا ہوں روز و شب
مضطرب ہوں جانے والوں کے لیے
منتظر ہوں آنے والوں کے لیے[1]

حال کے لمحے پر رکنے کا یہ انداز مجید امجد کے بنیادی رجحان سے صرف ایک حد تک مماثل ہے۔ مجید امجد نے ایک ناظر کا منصب اختیار کر کے ایک بلند ٹیلے پر سے وقت کے کاتب دوار کو دیکھا ہے جبکہ کومل حال کے لمحے سے چمٹ کر بہتا بھی چلا گیا ہے پھر ان دونوں شعرا کے ہاں اس رجحان کے جز تے زندگی کے نفسی میں بھی فرق موجود ہے اور اس فرق نے ان دونوں کی شعری تخلیقات کو بھی متاثر کیا ہے۔ ہر کیف نظم میں انفرادیت کے عنصر کی رو سے جو تکلفی اور تنوع کا ایک پورا سلسلہ جنبش میں آتا ہے۔ انفرادیت محض بنیادی رد عمل کے انتخاب ہی میں خود کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ اپنی مخصوص خوشبو، رنگ اور حرارت سے بھی نظم

سلہ دیباچہ: دشتِ دل

کو ایک مجرد کیفیت سے ملوث کر دیتی ہے چنانچہ ماحول، معاشرہ، ثقافت، معاصر شاعری کی توانائی یا کمزوری بھی ہر شاعر کی تخلیق پر اپنی چھاپ ثبت کرتی ہے پھر ہر شاعر کا نسلی ورثہ، اس کی زندگی کے واقعات و حادثات اور اس کی جسمانی صحت یا بیماری کا اس کے رد عمل کی تشکیل میں ایک اہم حصہ ہوتا ہے۔ نتیجۃً جب شاعر کی ذات کسی بحران کی زد پر آتی ہے تو ایک بالکل منفرد رد عمل کا مظاہرہ کرتی اور اسی نسبت سے نظم کے پیکر کو متاثر بھی کرتی ہے یہ سب قوس کے دوسرے نصف کی جہت کو اختیار کرنے کا ایک منطقی نتیجہ بھی ہے دوسری طرف اگر ذات کا رخ شعوری طور پر کسی خارجی منزل کی طرف موڑ دیا جائے تو اس کے پھلنے پھولنے کے بیشتر امکانات ختم ہو جاتے ہیں اور اس کے نتیجے میں جو نظم وجود میں آتی ہے وہ ذات کے بجائے نقطۂ نظر، آدرش یا مقصد کی سطح پر ابھر کر داخلی توانائی سے محروم ہو جاتی ہے۔

---

(۱۰)

اردو نظم میں داخلیت کی یہ رو اب بڑی حد تک دو واضح صورتوں میں متشکل ہو چکی ہے لیکن کچھ عرصہ ایک تیسری صورت بھی سطح پر ابھری ہے اس دور کے ہم نوجوانوں نے نظم میں علامتوں کے استعمال ہی پر سارا زور صرف کیا ہے لیکن علامت کے فنی تقاضوں نیز علامت کے ضمن میں ابلاغ کی اہمیت کو نظر انداز کر کے ایک ایسی روش اختیار کی ہے جو نئی پود میں تو بہت جلد مقبولیت حاصل کر گئی ہے لیکن جس میں علامت کا استعمال آزاد تلازمۂ خیال کے طریق کے تحت ہوا ہے نہ کہ تخلیقی عمل ایلافیہ کے تحت۔ نتیجہ جو نظمیں تخلیق ہوئی ہیں ان کا بیشتر حصہ بے معنی کا مظہر ہو اور تجربے کی بے مائیگی کا غماز ہے۔

علامت کیا ہے؟ علامت سے مراد یہ ہے کہ جب کسی شے کا ذکر آئے تو یہ شے اس تصور کی طرف ذہن کو منتقل کرے جو اس کا بنیادی وصف ہے۔ مثال کے طور پر جب پانی کا ذکر آئے گا تو انسانی ذہن اس سیال کیفیت کی طرف منتقل ہوگا جو پانی کے ہر روپ میں لازمی طور پر موجود ہوتی۔ اسی طرح جب مکان کا ذکر آئے گا یا چند آڑی ترچھی لکیروں کی مدد سے ایک ایسا نقشہ پیش ہوگا جس میں سے مکان کے تصور کی غمازی سب سے نمایاں ہوگی تو کہا جائے گا کہ مکان کے لفظ یا لکیروں سے ترتیب دیئے گئے نقشے نے مکان کے تصور تک انسانی ذہن کو منتقل کر دیا ہے چنانچہ مکان ایک علامت قرار پائے گا۔ دوسری طرف اشارہ یا نشانی شے اور اس سے وابستہ تجربے میں کوئی خلیج حائل نہیں ہونے دیتا جب کسی واقعہ یا شے کے نمودار ہوتے ہی ایک غیر شعوری ردعمل وجود میں آئے۔ جیسے ٹیلیفون کی گھنٹی کے بجنے سے یہ احساس کہ کال آئی ہے تو یہ اشارہ ہے نہ کہ علامت۔ اسی طرح جب ریلوے گارڈ سبز جھنڈی کو ہلائے تو یہ اس بات کا اشارہ ہے کہ اب ریل گاڑی حرکت میں آ جائے گی لیکن اگر سبز جھنڈی کو دیکھتے ہی مسافر اضطراری طور پر گاڑی کے پائیدان کی طرف

Creative Bisociation   Free Association

پھلنے کے بجائے کسی رنگین آنچل کے تصور میں کھو جائے تو اس کے نتیجے میں وہ خوشی میں سرشار ہونے سے آگے نکل جائے گا۔ البتہ سبز جھنڈی کو اشارے کے تصور سے نجات دے کر تشبیہ یا استعارے میں منتقل کرنے میں خود کو سہل حاصل کرے گا چنانچہ تشبیہ، استعارہ، اشارے سے ایک قدم آگے ہے کہ اس میں کسی ایسی شے کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جو اصل سے کوئی واضح یا غیر واضح مشابہت رکھتی ہے مثلاً زلف کو اگر بادل سے تشبیہ دی جائے تو زلف کا رنگ اور لہرانے کی کیفیت بادل کے رنگ اور اس کے لہرانے کی کیفیت میں اپنا پرتو پیش کرے گی علامت اس سے اگلا قدم ہے کیونکہ شے یا لفظ کے استعمال سے اس کے متعلق معنی تک انسانی ذہن کی دسترس کو ممکن بناتی ہے۔ یہ مخفی معنی تجربے کی سطح پر اس شے یا لفظ سے مربوط ہوتا ہے تاہم اس کی کوئی متعین صورت نہیں ہوتی اس سے بعض لوگ یہ نتیجہ لیتے ہیں کہ علامت کا معنی کسی بنیادی ضابطے کے تابع نہیں ہوتا بلکہ ہر شخص کی مخصوص ذہنی افتاد سے اپنی صورت مرتب کرتا ہے۔ ساری غلط فہمی اس نظریے کے اختیار کرنے سے پیدا ہوتی ہے کیونکہ علامت تو قاری کو ایک ایسے تصور کی طرف لے جاتی ہے جو تمام انسانوں کا مشترکہ تجربہ ہے اور یہی چیز علامت کی بقا کی ضامن بھی ہے۔ جیسے ہی علامت اپنے تصور سے جدا ہو کر کسی فرد کے آزاد تلازمۂ خیال کا حصہ بن جاتی ہے اس میں فریقِ ثانی کی شرکت کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں اور جب علامت یا تجربے میں دوسرے کی شرکت ممکن ہو تو اسے علامت کہنے کے بجائے معمہ کہنا زیادہ مناسب ہے۔

علامت کی توضیح کے لیے سبز جھنڈی کی مثال کو سامنے رکھیں تو بات یوں ہو گی کہ اگر مسافر اس جھنڈی کو دیکھتے ہی ریل کی طرف لپکے تو اس کے لیے جھنڈی کی حیثیت ایک اشارے سے زیادہ نہیں۔ اگر وہ اسے دیکھ کر کسی رنگین آنچل کے تصور میں کھو جائے تو اس کی حیثیت ایک تشبیہ کی سی ہے لیکن اگر سبز جھنڈی کے نمودار ہوتے ہی مسافر کے سینے میں ایک ٹیس سی اٹھے اور اس کی آنکھوں میں آنسو آ جائیں تو اس کی حیثیت ایک علامت کی ہو گی۔ بظاہر سبز جھنڈی اور سینے کی ٹیس میں کوئی ناطہ نہیں لیکن اگر تجربے کی سطح پر یہ دونوں آپس میں مربوط ہیں تو مسافر کا ذہن فی الفور سبز جھنڈی سے آنسو تک کی طویل مسافت کو طے کر جائے گا شاید سبز جھنڈی سے اس کے ذہن میں سبز آنچل ابھرے گا آنچل ناکامی محبت کی داستان کو سامنے لائے گا ہجر و فراق کی کیفیت ابھرے گی اور محبوب سے آخری ملاقات کا منظر نظروں کے سامنے آ جائے گا یا ایک ٹیس سی اٹھے گی اور اس کی آنکھوں میں آنسو آ جائیں گے۔ اگر کوئی شخص نظم میں ناکامی

محبت کی اس ساری داستان کو بالتفصیل بیان کرے تو نظم علامتی رنگ، حاصل کر ہی نہیں پاسکے گی لیکن اگر وہ کیفیت کو ملحوظ رکھتے ہوئے محض سبز جھنڈی کی مدد سے دل کی کیفیت کو بیان کر دے تو نظم علامتی رنگ میں ڈھل جائے گی۔ شاعری کی کامیابی اس بات میں ہے کہ وہ تجربے کی سطح پر جھنڈی کو آنسو سے مربوط کرے لیکن ذہن کی سطح پر اس ربط کو وجود میں نہ لائے۔ یہی ایک طریق ہے جس سے وہ علامت کے مخفی مفہوم کی جانب قاری کو متوجہ کر سکتا ہے۔

علامت شے کو اس کے مخفی تصور سے منسلک کرتی ہے۔ بلکہ یوں کہیے کہ جب شے علامت کا روپ اختیار کرتی ہے تو قاری کے ذہن کو اپنے مخفی تصور کی طرف موڑ دیتی ہے جب شاعر کسی شے یا لفظ کو علامت کے طور پر استعمال کرتا ہے تو اپنی تخلیقی جست کی مدد سے اس شے اور اس کے مخفی معنی میں ایک ربط دریافت کرتا ہے شاعر کو سارا جمالیاتی حظ اسی جست کے باعث ہے لیکن شے اور اس کے معنی میں ایک خلیج کا ہونا ضروری ہے ورنہ جست بھرنے کا سوال ہی پیدا نہ ہوگا۔ بعض اوقات جب شے اور اس کا مخفی مفہوم ایک دوسرے سے چپک جاتے ہیں تو مفہوم اس شے کے لیے ایک نشان کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور شاعر اس ربط کو اجاگر کرتے وقت ذہن کی ایک سطح سے ایک بلند تر سطح پر جست بھرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کرتا، چنانچہ اسے جمالیاتی حظ بھی حاصل نہیں ہوتا۔ دوسری طرف جب یہ علامت قاری کے سامنے آتی ہے تو وہ بھی شاعر ہی کی طرح شے اور اس کے مخفی معنی کے درمیانی فاصلے کو عبور کرنے کی کوشش کرتا اور یوں گویا ایک جست سی بھرتا ہے۔ قاری کا جمالیاتی حظ بھی اسی جست کے باعث ہے اگر شے اور اس کے مخفی مفہوم کا ربط قاری پر پہلے سے عیاں ہو یا بغیر کسی تخلیقی کاوش کے عیاں ہو جائے تو اس سے اسے لطف حاصل نہ ہوگا لیکن اگر شے اور اس کے مفہوم کی درمیانی خلیج اتنی کشادہ ہو کہ جھیل کے ایک کنارے پر کھڑا ہوا انسان جھیل کے دوسرے کنارے کا تصور بھی نہ کر سکے تو بھی علامت اپنا منصب پورا کرنے میں ناکام ہو جائے گی کیونکہ یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ایک کنارے سے دوسرا کنارہ نظر بھی آ جائے تاہم یہ ضروری ہے کہ دوسرے کنارے کا تصور قاری تک ضرور منتقل ہو جائے تاکہ اس کے تلازمِ خیال کی جست ایک خاص ضابطے کے تابع رہے۔ اردو کے بعض جدید علامت پسند شعرا نے علامت کے اس تصور کو اپنے انفرادی ردعمل کے تحت کر کے اس کی جہت کو متعین کرنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ چنانچہ جب وہ جھنڈی کے لفظ سے آنسو مراد لیتے ہیں تو قاری اس بنیادی تصور سے کٹ جاتا ہے جس کی نشاندہی علامت کا اولین فرض ہے۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ نظم کے لیے ابلاغ ضروری ہے تو اس کا یہ مطلب ہرگز

نہیں ہوتا کہ وہ اسے دوسرے چاروں کا مفہوم مرتب ہو۔ یہ بھی تو ممکن ہے کہ وہ اسے وہ قاری کے ذہن کی طرف منتقل کر دیں بلکہ شے اور اس کے بنیادی تصور کے درمیان تعلق قائم ہو۔ اشد ضروری ہے کہ اس کے بغیر فن وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ اجلاء سے مراد یہ ہے کہ فنکار اپنی تخلیقی جست کی مدد سے دو کناروں میں ایک رابطہ کا احساس دلائے اور قاری ان دو کناروں کے درمیان متحرک ہو کر لفظ یا شے کے مخفی مفہوم کی جست کر دیا کرے گویا شاعر اور قاری ایک ہی بنیادی ضابطے کی لکیر کو اختیار کریں۔ اس لکیر کو وجود میں لانے کی ذمہ داری تمام تر شاعر پر ہے کہ شاعر نظم کا خالق ہے۔ اگر وہ اپنی تخلیق میں بے ربط ہو جائے اور ایک دیوانے کی طرح کبھی مشرق کبھی شمال، کبھی جنوب اور کبھی مغرب کی طرف بھاگنے لگے تو ایک ایسی بے ربطی اور پراگندگی پیدا ہوگی کہ نہ صرف اس کی تخلیق شعری سیدھے سے گر جائے گی بلکہ قاری بھی اس کا ساتھ دینے سے قاصر رہ جائے گا۔ مطلب بنیادی ضابطے میں شاعر اور قاری کا اشتراک ہے اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ دراصل علامت تو اس موم بتی کی طرح ہے جس کی زبان پر ایک شعلہ رقصاں ہوتا ہے اور جس کے گرد نور کا ایک دائرہ سا قائم ہو جاتا ہے۔ اگر یہ موم بتی بجھا دی جائے یا از خود بجھ جائے تو اس کی حیثیت موم کے ایک ٹکڑے سے زیادہ نہ ہوگی جو موم بتی کے لیے محض ایک نشانی قرار پائے گا۔ شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ جس شے کو بھی تو علامت وہ موم بتی کی طرح روشن ہو کر مفہوم کے ایک ہالے کو اپنی ذات کے وجود میں لائے جس کی طرف سب آنکھوں والے متوجہ ہو سکیں۔ شاعر کے محض اس اعلان سے بات نہیں بنتی کہ اس نے موم بتی روشن کر دی ہے جب تک کہ دیکھنے والوں کو بھی اس روشنی کے وجود کا احساس نہ ہو۔ قاری کی حیثیت تو اس پتنگے کی سی ہے جو بے اختیار کہ اٹھا تھا۔ مگر یاد شاہ علامت تو ٹھیک ہیں۔ چنانچہ اسے دھوکہ دینا بہت مشکل ہے۔ دوسری طرف شعری صداقت اس بات کی متقاضی ہی ہے کہ شاعر ہر بار اپنی ذات سے ایک نیا شعلہ نذر کر کے موم بتی کو جلائے ورنہ اگر اس نے دوسروں کی جلائی ہوئی موم بتیاں مستعار لے لیں تو اس کے کلام میں بھی پٹی پٹائی ترکیب جزو یا اصطلاحی کیفیت پیدا ہو جائے گی۔

جدید اردو نظم میں علامت پسند شعرا کے ایک گروہ نے علامت کی تخلیق کے سلسلے میں زیادہ تر تلازمہ خیال کے طریق کو اختیار کیا ہے جو تخلیقی عمل یا ربط کا منصب ہے۔ اگر تلازمہ خیال شاعری کے مرتبے کا حامل ہوتا تو یہ کے نفسیاتی مریضوں کا بے ربط ذہنی ابال بھی اعلیٰ شاعری کے زمرے میں شامل ہو جاتا لیکن ہر شخص جانتا ہے کہ تلازمہ

ل Cliches

کی تھراپی اور شاعری کی بیاض میں ایک بنیادی فرق ہے۔ اول الذکر نفسی پیچیدگی اور ذہنی خلفشار کو بیان کرتی ہے اور مؤخر الذکر تخلیقی عمل کو۔ آزاد تلازمۂ خیال مجذوب کی بڑ ہے۔ اس میں اشیا کا باہمی ربط نفسیاتی انتشار کے باعث منفی نوعیت کا حامل ہے اور ڈاکٹر اس کی مدد سے مریض کی نفسیاتی بیماری کے اصل اسباب دریافت کرتا ہے لیکن تخلیقی عمل میں ربط شاعر کے تخلیقی دباؤ کے تحت ابھرتا ہے اور اس میں جب شے اور اس کے مخفی تصور کا ربط اجاگر ہوتا ہے تو دریافت کا عمل وجود میں آتا ہے جو اسے فن کے معارج تک پہنچا دیتا ہے۔ آزاد تلازمۂ خیال کو ہم نادر ربط (فقط منفی) ہے جب کہ فن کا تخلیقی ربط ایک مثبت عمل ہے اور اس میں دریافت کا وہ عنصر واضح ہوتا ہے جسے آرتھر کوئسلر نے یوریکا ری ایکشن کا نام دیا تھا[1]۔ تھراپی کا ابتدائی مرحلہ بھی اس دریافت ہی کے باعث ہے وہ اس طرح کہ جب قاری شاعر کی تخلیق میں اپنے تجربے کو دریافت کرتا ہے تو اسے ایک تخلیقی لطف حاصل ہوتا ہے گویا تجربے کی سطح پر قاری اور شاعر ایک مشترک کیفیت میں سے گزرتے ہیں تو فن کا مقصد پورا ہوتا ہے لیکن اگر کوئی شاعر اپنی تخلیق کے گرد اونچی باڑ لگا دے اور اس پر "یہ شارع عام نہیں ہے اور خلاف ورزی کرنے والا احوال یہیں ہو گا" کی تختی آویزاں کر دے تو قاری اور فنکار کا باہمی رشتہ ختم ہو جاتا ہے مگر اس مقام پر بعض جدید نظم گو شعرا یہ کہتے سنائی دیتے ہیں کہ اس میں حرج ہی کیا ہے؟ کیونکہ یہ ضروری نہیں کہ شاعر قاری ہی کے لیے تخلیق کرے۔ تسلیم! لیکن وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ خود فن کار بیک وقت خالق بھی ہے اور قاری بھی۔ وہ ایک تخلیقی جست کی مدد سے فن کو وجود میں لاتا ہے اور یوں ایک تخلیقی کرب میں سے گزرتا ہے لیکن جب وہ اس تخلیق میں ایک نئی سطح کو دریافت کرتا ہے تو قاری کا منصب قبول کر کے اس سے جمالیاتی حظ بھی حاصل کرتا ہے۔ اگر وہ قاری کے وجود کی نفی کرنے پر مصر ہیں تو پھر فنکار کی اس حیثیت کی بھی نفی کریں جو قاری کی حیثیت ہے۔ اس کے بعد وہ دیکھیں گے کہ انھیں تخلیق کی حاجت ہی باقی نہیں رہے گی۔

دراصل علامت پسند شعرا علامت کو ایک قطعاً شخصی حیثیت تفویض کرتے وقت اس بنیادی غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں کہ انسان اس کائنات میں تنہا ہے اور اس کی داخلی زندگی گویا سمندر میں ایک تنہا جزیرے کے مانند ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انسان ہر سطح پر اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی کائنات سے منسلک ہے۔ سوامی رام تیرتھ نے ٹھیک لکھا ہے۔

---

[1] Arthur Koestler - Insight & Outlook P.245

مادی سطح پر بھی ہم سب ایک ہیں
روحانی سطح پر بھی ہم سب ایک ہیں

— یہ تو خیر معرفت کی بات تھی جسے ایک خاص نہج پر رکھ کر دیکھنا ضروری ہے لیکن عام زندگی میں بھی دیکھیے کہ انسان سوسائٹی کا ایک فرد اور کائنات کا ایک جسم ہونے کی حیثیت سے اپنی معاشی کی اقدار اور اپنی کائنات کے اصولوں کے تابع ہے۔ سماجی سطح اور حیاتیاتی سطح پر اس کے اقدامات اسے اپنے ماحول سے حتمی طور پر منسلک کر دیتے ہیں۔ دوسری طرف اس ماحول میں رہتے ہوئے بھی انسان ایک داخلی دنیا کا باسی ہے۔ علامت پسند شعرا یہ کہتے ہیں کہ علامت شعوری سطح پر داخلی زندگی سے متعلق ہونے کے باعث قطعاً شخصی اور انفرادی نوعیت کی ہے لیکن وہ اس بات کو فراموش کر جاتے ہیں کہ ذات کے اندر بھی ایک مشترکہ تجرباتی میدان موجود ہے جسے نفسیات نے اجتماعی لاشعور کا نام دیا ہے اور جس میں نسل کا سارا تہذیبی سرمایہ محفوظ رہتا ہے گویا انسان سطح کے اوپر بھی اور سطح کے نیچے بھی زندگی سے کامل طور پر منسلک ہے۔ ایک مرغابی کا تصور کیجیے جو پانی کی سطح پر تیر رہی ہے اور ہوا کے سمندر کے علاوہ پانی کے سمندر کی تہ میں بھی اترنے کی سکت رکھتی ہے اور دونوں صورتوں میں ہوا اور پانی کے کل سے وابستہ ہے۔ غزل اور نظم میں علامت کے استعمال کا فرق اس مقام پر بھی واضح ہوتا ہے۔ غزل گویا پانی کی تہ سے نکل کر باہر ہوا کی طرف جست بھرتی ہے اور اس کی علامتیں بھی سورج کی روشنی میں نسبتاً کم مبہم ہونے کے علاوہ خارجی زندگی کی اجتماعی تحریکات کو عام طور سے منعکس کرتی ہیں پھر چونکہ یہ جست عارضی ہے اور ایک کل پرواز سے عبارت نہیں اس لیے علامت کا استعمال بھی عام طور سے مختصر انداز کا حامل ہے۔ اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ خارجی سطح پر متحرک ہونے کے باعث یہ علامتیں بہت جلد تہذیب کے تقلیدی رجحان سے متاثر ہو کر گھسی پٹی ترکیب میں ڈھل جاتی اور نشان بن جاتی ہیں گویا غزل کی علامت تہذیبی جمعیت سے متاثر ہو کر صرف ایک تشبیہی صورت میں ابھرتی ہے بلکہ ایک خاص کیفیت یا صورت کی واضح انداز میں نشاندہی بھی کرتی ہے۔ یہ کیفیت یا صورت کسی اجتماعی رجحان یا تحریک کی مختصر شکل ہوتی ہے جسے علامت مختصر ترین روپ میں پیش کر دیتی ہے مثلاً غیر ثابت قدمی کی علامت ہرجائی ہے اور صلیب قربانی کی لیکن نظم علامت کی اس بیضوی صورت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی بلکہ علامتوں کی بغیر حقیقی اور تراشیدہ صورت کو اکتشافِ ذات کے لیے استعمال کرتی ہے کہ ایک دور کے غزل گو شعرا کے ہاں علامتوں کی ایک خاص فہرست مرتب ہو جاتی ہے اور آئندہ دور کے غزل گو شعرا ایک الگ فہرست مرتب کرتے ہیں لیکن نظم کی جست ہوا کے سمندر

سے پانی کے سمندر کی طرف ہے پانی کے سمندر کی تہہ تاریک، مبہم اور نیم پراسرار ہے اور وہاں رونما ہونے والی شکلیں واضح نہیں ہوتیں چنانچہ نظم میں علامت کا سمندر گدلا اور ایک حد تک مبہم ہونا ایک فطری بات ہے۔ تاہم اس کا قطعاً انفرادی ہونا ناقابلِ فہم ہے اس لیے کہ سمندر کی تہہ میں بھی ایک مشترک معنوی میلان موجود ہے جس کے بغیر فن کی تخلیق ممکن نہیں۔ وہ علامت پسند شعرا جو اس معنوی تہہ تک پہنچ کر اس کے اجتماعی داخلی تجربے میں شریک نہیں ہو سکتے ان کے ہاں صرف ذاتی سطح کا کلام وجود میں آتا ہے اور وہ علامت کے بنیادی تصور سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتے چنانچہ ان کی نظمیں بے ربط اور بے معنی ہو کر فنی تخلیق کی سطح سے گر جاتی ہیں۔

نظم میں علامت کے استعمال کے ضمن میں آخری قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ علامت کوئی مقصود بالذات شے نہیں بلکہ تجربے کے بیان میں محض ایک وسیلے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اصل چیز تجربے کی اکائی ہے جس کے دباؤ کے تحت شاعر تخلیق کرنے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔ اب اس بات کا دارومدار شاعر پر ہے کہ وہ اپنی ذات کے کس پہلو کو تخلیق میں ابھارتا ہے کیونکہ اس کا یہی اقدام ہی درحقیقت علامتوں کے انتخاب میں اس کی مدد کرے گا۔ شاعر اگر وہ آخری طریق کار کے تحت لاشعور سے باہر کو آتا ہے تو اس کی علامتوں کا مزاج بھی ایک خاص نوعیت کا ہو گا اور اگر وہ باہر کی دنیا سے لاشعور کی پُراسرار کائنات کی طرف آئے گا تو نسبتاً ٹھوس علامات کا استعمال کرے گا۔ اس کے علاوہ علامت کتنی ہی خوبصورت، تہہ دار اور معنوی گہرائی کی حامل کیوں نہ ہو اس کی اہمیت صرف اس بات میں ہے کہ اس سے فن پارے کی تخلیق میں مدد ملی ہے۔ سوزین لینگر نے لکھا ہے کہ "نظم بحیثیت مجموعی تصویر ہی کی طرح تخلیقی پہلو کا مظہر ہوتی ہے ہم اس کے بعض خوبصورت ٹکڑوں کو الگ کر کے دکھا سکتے ہیں جیسے ہم کسی تصویر کے بعض خوبصورت حصوں کو جدا کر کے پیش کر سکتے ہیں۔ لیکن اگر ان کا مفہوم نظم کے کل کے آہنگ سے کٹ کر اور اس کے سہارے سے قائم نہیں تو فن پارہ اپنی لطیف کیفیات کے باعث ایک حسن کا مالک ہو سکے۔"[1] اور کچھ نہیں۔ اردو کے بعض جدید علامت پسند شعرا نے نظم میں تجربے کی اکائی کو نظر انداز کر کے محض لفظی پیوند علامتوں کو الگ کر کے دکھانے کی جو روش اختیار کی ہے اس سے شعری تجربے کا عمل مسخ ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ علامت تو نظم کے کل کا ایک حصہ ہے جب نظم کا کل "محض بے ربط تصورات کے ایک ڈھیر کی صورت اختیار کرے تو اس میں چاہے کتنی ہی لطیف علامات کیوں نہ استعمال ہوئی ہوں ان کی فنی حیثیت صفر کے برابر ہو گی۔

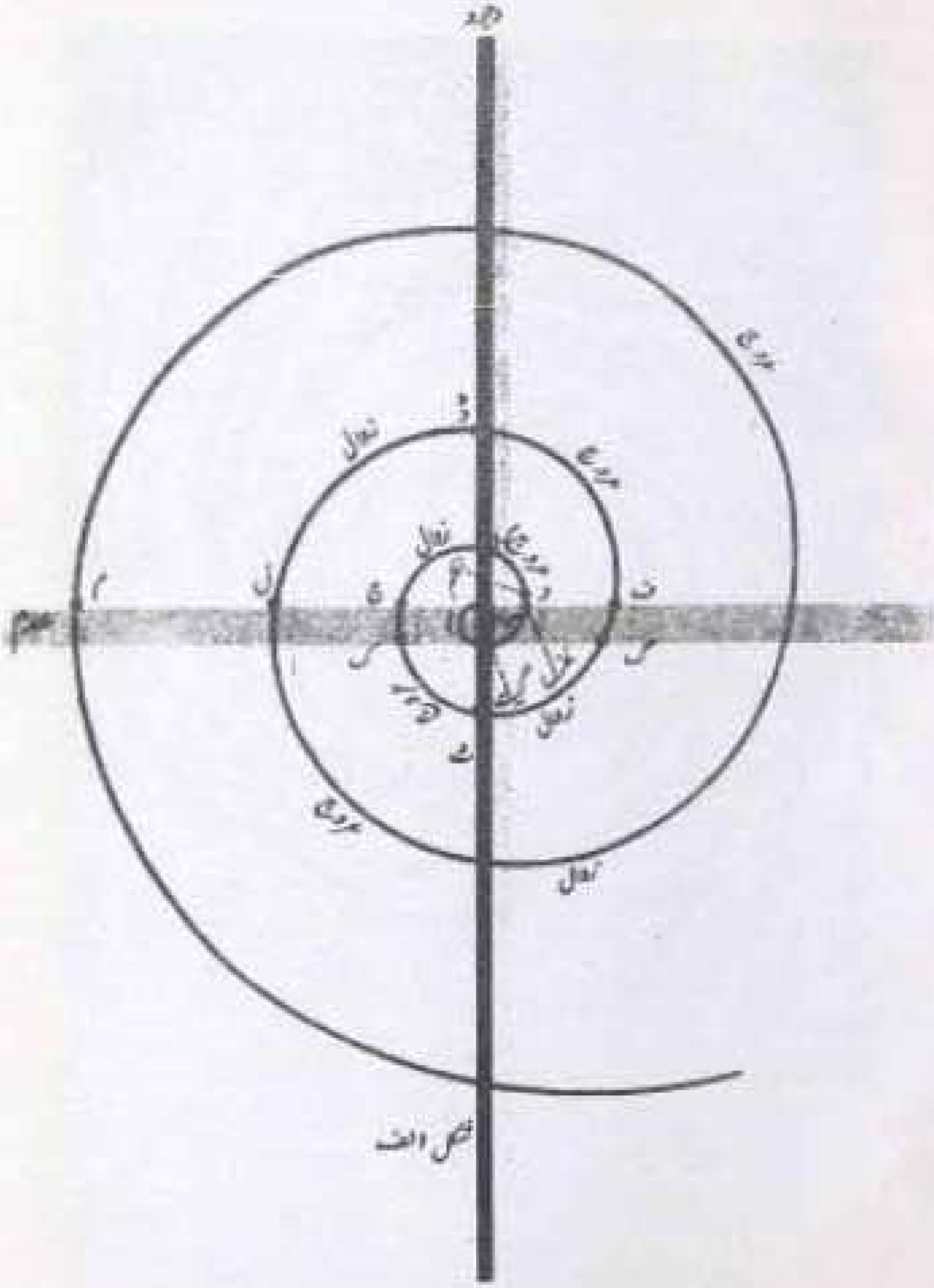
---

[1] Susanne K. Langer - Philosophy in a new Key P.220

حاصلِ مطالعہ

تحت اس کے بطن میں پہلا تحرک پیدا ہوجاتا ہے۔ پھر یہ تحرک وجود میں داخل کر کر یا جسم مادہ سے باہر آتا اور
ایک قوس کا سا انداز اختیار کرکے دوبارہ جسم مادہ میں ڈوب جاتا ہے۔ یوں دیکھیں تو ظاہر کائنات کے دو
حصے نظر آئیں گے۔ عدم کا حصہ جس میں کائنات گویا بیج کے اندر سمٹ کر رک جاتی ہے۔ اور وجود کا حصہ جس
میں کائنات اس بیج کو توڑ کر تنوں، شاخوں، پتوں اور پھولوں میں جیسے پھیل جاتی ہے لیکن ان میں سے کوئی حصہ بھی
آخری منزل نہیں بیج درخت کو وجود میں لاتا ہے اور درخت سمٹ کر بیج میں منتقل ہوجاتا ہے تب یہ
بیج ایک طویل موسم سنگ بجھو اور شعور کی حالت میں پڑا رہتا ہے تا آنکہ مناسب پانی، دھرتی اور موسم کے
ملتے ہی ایک فطری نمو کا اظہار کرتا ہے۔ گویا کائنات وجود، عدم اور وجود کے وقفے کا نام ہے۔ تاہم خود
وجود میں واضح مراحل میں سے گزرتا ہے۔ اول عدم کے بطن میں پہلی کروٹ کا مرحلہ، دوم عدم کے بطن
سے باہر کی طرف جست بھرنے کا مرحلہ، سوم ایک مکمل وجود کی صورت قوس کا سا انداز اختیار کرکے اور چکر سا
لگا کر دوبارہ عدم کی طرف آنے کا مرحلہ۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ثنویت وجود کی اہم ترین صفت ہے
اور وجود نہ صرف مخالف قوتوں کے تصادم کو پیش کرتا ہے بلکہ اس سے اپنے اظہار کے لیے قوت بھی
حاصل کرتا ہے۔ وجود کے پیدا ہونے، پھیلنے اور ایک چکر سا لگا کر عدم میں دوبارہ ضم ہوجانے کے اس
سادہ سے عمل کو ایک شکل سے واضح کیا جاسکتا ہے (دیکھیے شکل الف)

اس شکل میں عدم کی لکیر بیک وقت زندگی کی لکیر بھی ہے اور موت کی بھی۔ موت کی لکیر اس لیے کہ زندگی
بالآخر اس لکیر میں ضم ہو کر خود کو ختم کر دیتی ہے اور زندگی کی لکیر اس لیے کہ یہ جسم مادہ کے مماثل ہے اور اسی مقام
پر زندگی یا وجود کی پہلی کلبلاہٹ جنم لیتی ہے۔ عدم کی اس لکیر میں الف وہ فرضی نقطہ ہے جہاں ایک فطری قانون
کے تحت پہلا تحرک ظہور میں آتا ہے یعنی عدم کے بطن میں وجود کا تخم اپنی جڑیں پکڑ لیتا ہے۔ ب اس تحرک
سے اگلا قدم ہے اور وجود کی جست کے مماثل ہے۔ انسانی زندگی میں یہ وہ مقام ہے جہاں بچہ بطن مادر سے ہم
آغوش ہو کر جست سی بھرتا اور دوبارہ ماں کی چھاتی سے چمٹ جاتا ہے۔ ب ایک عجیب سا مقام ہے ایک ایسا
مقام جو وجود اور عدم کے درمیان معلق ہے یعنی اب عدم کا شعور تو باقی نہیں رہا اور وجود کی انفرادیت بھی
پوری طرح وجود میں نہیں آئی تاہم آزادی کی طرف پہلی اہم جست یقیناً وجود میں آ گئی ہے اور اس سے اگلا قدم
ہے کہ اب اس جست نے عدم کی لکیر سے خود کو منقطع کر لیا ہے اور ایک منفرد ہستی کی صورت ایک لمبے سفر پر



نزول
عروج
نزول
عروج
نزول
عروج
نقطه الف



شکل ب

روانہ ہو گئی ہے لیکن اس سفر کے بھی دو رخ ہیں، ہبوط وجود سے حس تک پھیلا ہوا ہے اور عروج کی علامات کرتا ہے اور دوسرا حس سے حق تک بڑھتا چلا گیا ہے اور زوال کی نشان دہی کرتا ہے۔ عروج کا تعلق جست کی توانائی کے زیر اثر امید، رجائیت اور آگے بڑھنے کی آرزو سے ملو ہے۔ ہبوط جست، کائنات، شاخوں، پتوں اور پھولوں میں منتقل ہونے کا ایک عمل ہے لیکن جس طرح کوئی تیر فضا میں پھینکا جائے تو وہ اپنے نقطۂ عروج پر پہنچنے کے بعد ایک قوس سی بنا کر دوبارہ زمین کی طرف آتا ہے بالکل اسی طرح عروج کا یہ منحنی انتہا کی لکیر جسے شکل الف میں وجود کی لکیر سے ظاہر کیا گیا ہے، عروج ہونے کے بعد رو بہ زوال ہوتا ہے۔ دراصل رو بہ زوال ہونے کا میلان خود ابتدائی جست ہی میں پوشیدہ تھا لیکن جست کی توانائی، تحرک اور شور میں قطعاً دب کر رہ گیا تھا۔ نقطۂ عروج پر پہنچنے کے بعد جب جست کی قوت صرف ہو گئی تو اس کے اندر سے زوال کی قوت ابھر آئی اور اس نے جست کا رخ زمین کی طرف موڑ دیا[۱] چنانچہ زوال کا حصہ جو حس سے حق تک کی قوس پر محیط ہے دوبارہ عدم یا تم اور اس کی طرف آنے کے میلان کو ظاہر کرتا ہے۔ تاہم جس طرح جست کی توانائی کے دور میں اس کے اندر چھپی ہوئی زوال کی قوت اس سے متصادم ہوتی تھی بعینہ جست کے زوال کے دور میں زندہ رہنے کی لگن اور جست کی قوت اس زوال سے متصادم ہو جاتی ہے اور امید، رجائیت اور ولولے کے بجائے خوف، تشکیک اور قنوطیت کو سر چڑھ آتی ہے مگر عدم کے مقابلے میں جب سے حق تک کی یہ ساری قوس دراصل وجود ہی کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ وجود جب کے تخم سے جنم لے کر حق کے مقام پر دوبارہ عدم میں ختم ہو جاتا ہے اور پھر کب سے جنم لے کر گ تک کی قوس کو عبور کرتا اور گ کے مقام پر دوبارہ عدم کی لکیر میں محو کو ختم کر دیتا ہے۔ اب ذرا مطلعے سے اس شکل پر ایک نظر ڈالیں تو محسوس ہو گا کہ یہ ایک غبارہ ہے جس میں جب پہلی بار ہوا بھری گئی تو یہ الف سے حق تک پھیل گیا جب دوبارہ اس میں ہوا بھری گئی تو یہ حق سے ل تک پھیل گیا اور اسی طرح ہر بار ہوا کی پھونک سے بڑا ہوتا چلا گیا۔ وجود و عدم دراصل غبارے میں ہوا کی آمد و شد سے عبارت ہیں اور انکا ہر قرب غبارے کے وجود کو برقرار رکھتا ہے چنانچہ کائنات کی تخلیق کا عمل کہیں رکتا نہیں بلکہ وجود اور عدم کی لہروں سے برابر بڑھتا اور پھیلتا چلا جاتا ہے چنانچہ ح سے ح۔ ح سے ل اور ل سے م تک

---

[۱] سائنس میں جست کی قوت کو Centrifugal Force کا نام ملا ہے اور وجود کی واپسی کشش ثقل Gravitational Force کی صورت میں قرار پائی ہے۔

کو اور مظہر کائنات کے تدریجی پھیلاؤ ہی کو ظاہر کرتا ہے۔[۱]

عدم کی لکیر سے ابھرنے والی یہ قوس تخلیقی ابال کو ظاہر کرتی ہے جو شکل الف میں ب سے ج تک پہنچ کر اور ج سے ذرا اوپر قوس میں یہ تخلیقی ابال عدم کے اندر سے پیدا ہوتا ہے گویا بقول سجاد انصاری فرشتہ اپنے عروج پر پہنچنے کے بعد خود شیطان بن جاتا ہے۔[۲] یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ عدم جب پوری طرح "ایک" ہوتا ہے تو اس میں سے تحرک جنم لیتا ہے یعنی تحرک ایک تخلیقی ابال کی صورت ب سے ج تک کے فاصلے کو طے کرتا اور اپنے اس عمل میں کائنات کو د سے ج تک کشادہ بھی کر دیتا ہے گویا خود تخلیقی ابال ایک عارضی جست کی مانند تھا لیکن اس نے اپنی قوت کو صرف کر کے کائنات میں ایک کشادگی سی پیدا کر دی اور اسے د سے ج تک اونچا اٹھا دیا۔ کلچر اور تہذیب کا سارا مسئلہ بھی تخلیقی ابال اور اس کے ذریعے سطح کے بلند ہونے کے اس عمل ہی سے واضح ہوتا ہے۔ کلچر ایک تخلیقی جست ہے جو تہذیب کے بطن سے پیدا ہوتی ہے اور اپنی قوت کو صرف کر کے خود تہذیب کو ایک بلند سطح پر اٹھا لیتی ہے (د سے ج تک) — ج سے ل اور ل سے م پھر جب یہ تہذیب کچھ عرصے کے بعد زنگ آلود ہو جاتی ہے اور اس پر انجماد طاری ہو جاتا ہے تو اس کے بطن سے جدید کلچر کی ایک جست جنم لیتی ہے جو تہذیب کو ایک بلند سطح تک اٹھا دیتی ہے۔ یہ عمل اسی طرح جاری ہے اور کائنات کے اندر وجود اور عدم کی آویزش کے مماثل ہے۔

اردو شاعری میں تخلیقی عمل نے جن تین مراحل کو پیش کیا ہے یعنی گیت، غزل اور نظم وہ کائنات میں وجود کی نمو، جست اور ایک طویل سفر ہی سے مشابہ ہیں۔ گیت عدم کی لکیر میں د کے نقطے پر جنم لیتا ہے یہ وہ مقام ہے جہاں یِن اور یانگ کے انسانی جسم کی پہلی پھریری ابھر کر وجود میں آتی ہے۔ گویا جب انسانی دل میں محبت کی پہلی کروٹ جنم لیتی ہے اور انسان محبوب کے سامنے بچھا بچھا سا ہو جاتا ہے تو شاعری میں گیت پیدا ہوتا ہے۔ گیت میں نہ صرف انسانی شخصیت کا نسوانی رخ نمایاں ہوتا ہے بلکہ دھرتی اور اپنے گاؤں کا وہ زمانہ بھی نکھر آتا ہے جو اس دور میں ماں اور بچے کا ہی تو تھا جو تھا دھرتی پرستی ہی ہے۔ گیت کا طرۂ امتیاز ہے۔ غزل ب سے

---

[۱] شکل ب کہکشاں کی Spiral Shape کو ظاہر کرتی ہے جو اسی وجود کے تدریجی پھیلاؤ کی غماز ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ شکل ب شکل د سے گہری مماثلت رکھتی ہے۔

[۲] محفل خیال از سجاد انصاری

کے استغراق کو گل اور تخم کی پہلی جنبش کو پیش کرتا ہے۔ طول شعوریت کا دوسرا روپ ہے جس میں جزو اور کل ایک دوسرے سے منقطع ہو کر لیکن ایک دوسرے کے بالمقابل ہوتے نظر آتے ہیں۔ اب شعوریت شوریدہ تر ہو گئی ہے لیکن ابھی جزو اور کل کی آویزش پوری طرح منظر عام پر نہیں آئی۔ نظم میں جزو اور کل کی آویزش اپنی شدید ترین صورت میں سامنے آتی ہے۔ یوں کہ جزو ایک کل میں تبدیل ہو کر دوسرے کل کے مقابل آ کھڑا ہوتا ہے۔ نظم کی ساری قوت جزو اور کل کی اسی آویزش ہی سے عبارت ہے۔

عدم یا کل ماں کا روپ ہے اور اس اعتبار سے اجتماعی لاشعور کے ایک علامت کا نام بھی دیا گیا ہے اس اجتماعی لاشعور کے دھندلکوں سے شعور (بچہ) ابھر آتا ہے جو گویا ماں کی گرفت سے خود کو چھڑا کر اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے۔ یہ عمل ایسے ہی ہے جیسے سورج رات یا سمندر کے بطن سے باہر آ کر اپنی قوت اور تمازت کا احساس دلانے (وجود کا عدم کے شکنجے سے باہر آنا، عدم کی شکست ہی تو ہے)۔ سورج کا سفر ایک رات زیر کر کے آگے گزرتا ہے لیکن ایک خاص مقام کے بعد پلٹ کر عدم کی طرف آتا اور اس میں ضم ہو جاتا اور پھر خود ابھر سکتا۔ ایک مخصوص مدت کے بعد دوبارہ عدم کے بطن سے باہر آتا ہے۔ یہ سارا قصہ انسانی دیو مالا میں بھی ابھرا ہے چنانچہ دیو مالا کا ہیرو پیدا ہونے کے بعد سب سے پہلے اپنی ماں سے متصادم ہوتا ہے۔ یہ گویا ماں یا جنت سے خود کو آزاد کرانے کی ایک کاوش ہے۔ اس دور میں ماں سانپ، اژدہا یا بیل کا روپ دھار کر ظاہر ہوتی اور باہر کی طرف جاتے ہوئے ہیرو (یعنی بیٹے) کو روکنے کی کوشش کرتی ہے۔ عام زندگی میں بھی دیکھیے کہ جب بچہ باشعور ہو کر ماں کی آغوش سے قدم باہر نکالتا اور خارج کی وسیع دنیا میں قسمت آزمانے کا ارادہ کرتا ہے تو ماں کی مامتا اس کے راستے میں دیوار بن کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ ماں کی یہ مامتا تو ایک خارجی حقیقت ہے۔ خود بیٹے کا واسطہ رہ گیا ہے لیکن خود بیٹے کے دل میں ماں کی دنیا کو لوٹ جانے کی لاشعوری خواہش بھی ہمہ وقت موجود رہتی ہے تاہم چونکہ بیٹا باہر کی طرف جست لگانے پر مجبور ہے اس لیے وہ ماں کی مامتا اور خود اپنی خواہش کو کچل کر رکھ دیتا اور سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ دیو مالا میں ماں کا بیٹے کے راستے میں کھڑا ہونے اور اسے اپنی بانہوں میں جکڑنے کا عمل سانپ یا اژدہا کی صورت میں عام طور سے ملتا ہے۔ چنانچہ متھرا[1] بیل کو مار دیتا ہے اور ہرکولیس[2] ہیرا[3] کے سانپ کو کچل دیتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اس کے اور کیا ہے کہ ہیرو نے ماں، جنت یا اجتماعی لاشعور

---

[1] Mithra

[2] Hercules

[3] Hera

شعور پر منتج ہوتی ہے اور اسی لیے وجود کی جست کو وہ ہر گز ... اب پچھلے لطیفی اور سے رہائی تو پالی ہے لیکن ابھی اس کی انفرادیت واضح نہیں ہوئی اور وہ جست ہی ہر گرد وہ میں سمٹ جاتا ہے بعد ازاں کا فراق بھی یہی ہے کہ وہ شدید کی بنیاد پر کل کی جست کو پیش کرتی اور جست کو جبر کے آئینہ میں ایک پیشے کی سعی کرتی ہے غزل دراصل عدم کے شکنجے سے آزاد ہونے کی ہی ہم کوشش ہے یہ کوشش کامیاب بھی ہے اور ناکام بھی کامیاب اس لیے کہ جزو اور کل کا فراق تو وجود میں آ گیا ہے ناکام اس لیے کہ ابھی جزو کل کے تسلط سے آزاد نہیں ہو سکا انفرادیت کے نقطے سے اپنے سفر کا آغاز کرتی ہے اور یہ سفر نظم پر آ گیا ہے نظم عدم کی گرفت سے منقطع ہو کر ایک الگ کل کی صورت اختیار کرتی ہے تحریک، انفرادیت اور شعور ذات اس کے امتیازی اوصاف ہیں لیکن نظم کا سفر کے بھی دو مراحل ہیں پہلا وہ جس میں امید، رجائیت اور قطع نظری شاعری پیدا ہوتی ہے اور جس کے نقطے عمل اپنی ابتدائی قوت کے بل بوتے پر آگے بڑھتی چلی جاتی ہے اور دوسرا وہ جس میں نظم قوس کے دوسرے نصف کے ساتھ منسلک ہوئی عدم، موت یا انقطاع کی طرف اپنے رخ کو موڑ دیتی ہے یہی وہ مقام ہے جہاں شاعر کے اندر موت یا فنا کا ایک شدید خوف پیدا ہوتا ہے اور وہ اپنی ذات کے تحفظ کے لیے ایک داخلی جنگ لڑتا ہے اس مرحلے پر نظم ایک گہرے خوف، کرب اور داخلی آویزش کا اظہار کرتی ہے بہر کیف شاعری کے یہ تینوں مراحل گیت، غزل، نظم، عدم کے اندر وجود کے ابتدائی تحرک، عدم کی گرفت سے وجود کی جست، اور عدم سے انقطاع کے بعد وجود کے سفر کی داستان ہی کو پیش کرتے ہیں۔

عدم کے بطن میں وجود کا پہلا تحرک "شخصیت" کی ابتدا کا بھی غماز ہے وہ یوں کہ جب تک عدم کی "یکتائی" شخصیت کا راستہ نہیں روکتی وجود جنم ہی نہیں لے سکتا لیکن شخصیت ابتدا ہی سے محض ایک ہی روپ میں ظاہر نہیں ہوتی بلکہ بیج کے درخت میں منتقل ہونے کے سارے عمل کو اپنے پیش کرتی ہے اس کا ابتدائی روپ وہ ہے جب یہ عدم کل کے اندر وجود جزو کے پہلے تحرک کو پیش کرتی ہے دوسرا روپ وہ جب جزو لاشعور کے بیچ کل سے علیحدہ تو ہو جاتا ہے اور ایک جست ہی ہر گرد وہ یا ہر کل سے لپٹ جاتا ہے آخری روپ وہ جب جزو لاشعور کے بیچ کل سے علیحدہ ہو کر پھر جو ہوتا اور ایک جست ہی ہر گرد وہ یا ہر کل سے لپٹ جاتا ہے آخری روپ وہ جب جزو خود ایک کل میں تبدیل ہو جاتا ہے اور دونوں کل دو متوازی قوتوں کے روپ میں ایک دوسرے کے مد مقابل آ جاتے ہیں۔ اس بات کو یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ پہلے روپ میں یکجائی کا رجحان ہے، دوسرے روپ میں علیحدگی کا رجحان سے چھوٹا ہوا ہے اور آخری روپ میں الگ اور ممکن جو دو مکمل ہستیوں میں ڈھل کر ایک

دوسرے کے مطابق گئے ہیں۔ گیت، ہیرو اور عمل کی ترتیب کا پہلا روپ ہے کہ داخلی سفر میں محبت پر فتح حاصل کی ہے اور اب شعور کی مشعل ہاتھ میں لیے ایک لمبے سفر پر روانہ ہو گیا ہے لیکن یہاں پر ہیرو کی وہ فتح بالکل عارضی قسم کی ہے۔ ہیرو سورج کی طرح ہے اور سورج شمسی دیومالا کا سب سے بڑا ہیرو ہے۔ رات کے دشمنوں پر فتح حاصل کر کے اپنی تمام تر رعنائی اور تمازت کے ساتھ آسمان پر ابھرتا تو ہے لیکن ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد اسے زوال بھی ہو جاتا ہے اور اس کا رخ اسی سمندر، رات یا ماں کی طرف ہو جاتا ہے جس سے اس نے چھٹکارا حاصل کیا تھا۔ دراصل ماں کی دنیا کی طرف آنے یعنی موت کی خاموشی اور جبلت کے سکوت کی طرف پلٹنے کی یہ خواہش خود ہیرو کے دل میں آغاز ہی سے موجود تھی تاہم ابتدائی ہیجان کے شور اور ہنگامے میں دب کر رہ گئی تھی لیکن جب سورج کی تمازت میں کمی پیدا ہوئی اور اس کا سر سمندر کی جانب جھک گیا تو یہ خواہش ابھر کر سامنے آگئی۔ انسانی دیومالا میں ہیرو کے اس سفر کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ یہ سفر بالعموم ایک کشتی میں کیا جاتا ہے اور ہیرو کی زندگی میں آزادی اور خود مختاری کا مظہر ہے لیکن واپسی کی مستقل خواہش اب گویا اس کے پاؤں میں بیڑیاں ڈال کر اسے زمین کی طرف کھینچتی ہے۔ اس واپسی میں ایک عجیب سا خوف پنہاں ہے۔ ایک طرف تو یہ خوف قریبی رشتہ داروں سے جنسی رشتہ استوار کرنے کی خواہش کی صورت میں ابھرتا ہے اور دوسری طرف موت کی آمد سے متعلق ہوتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ہیرو اپنے دل میں مٹ جانے، فنا ہو جانے کی آرزو کو لیے ہوئے محسوس کرتا ہے تاہم درحقیقت یہ آرزو محض موت کی آمد کے خوف سے جنم لیتی ہے۔ مگر یہ زوال ہونے کے باوجود باہر جانے کے بجائے اپنی ذات میں غوطہ لگانا چاہیے کہ ذات کے اندر ہی بقا کا خزانہ موجود ہے۔ دیومالا میں یہی چیز آب حیات اور سنہری سیب یا کسی نایاب شے کو پانے کی ایک تگ و دو کو جنم دیتی ہے۔ ہیرو اس قیمتی شے کی تلاش میں سرگرداں ہوتا ہے تو اژدہا، مچھلی، غار، ریگستان یا طوفان اسے گویا نگل جاتا ہے لیکن ہیرو اس سے فرار ہوتا ہے اور بالآخر ایک نئی زندگی سے ہمکنار ہوتا ہے۔ اژدہا یا مچھلی کا ہیرو کو نگل جانا محض ایک ہنگامی واقعہ ہی کی صورت نہیں رکھتا بلکہ اس کے تحت ہیرو یا انسان اپنی ذات کی گہرائیوں میں اتر کر دوبارہ زندہ ہوتا اور گویا مر کر زندہ ہوتا ہے بلکہ عدم یا رحم مادر میں فنا ہونے (رجعت کا اولین روپ) اور ایک نئے بچے کی صورت دوبارہ پیدا ہونے (ایک پنر جنم روپ) کے بھی مماثل ہے۔ مثال کے طور پر ہندو دیومالا میں وشنو ایک گہری نیند میں چلا جاتا ہے (جو رحم مادر میں داخل ہونے کی ایک صورت ہے) اور وہاں برہما کو جنم دیتا ہے جو ایک کنول

ؒ Dread   Incest

پر بیٹھا ہوا وشنو کے جسم سے باہر آجاتا ہے اور اپنے ساتھ مقدس وید بھی لے آتا ہے۔ اسی طرح حضرت نوح کا طوفان میں گھر کر گویا اپنی ذات میں ڈوب کر، جب وہ زندگی اور اس کے مظاہر پر نئے سرے سے وغیرہ کا آغاز کرنا بھی اسی عدم میں غوطہ لگانے اور وہاں سے ایک نئے پیکر میں ظاہر ہونے کی ایک صورت ہے۔ حضرت یونس کا مچھلی کے پیٹ میں جا کر ایک نئی معنویت حاصل کرنا بھی اسی طرح عدم کی علامتی گہرائی ہے۔ گویا یہ اپنی ذات میں ڈوب کر دوبارہ خود کو جنم دینا ہے۔ مصری دیومالا میں اوسیرس[1] کا قتل ہونا اور (درخت، صندوق وغیرہ) میں چلا جانا، وہاں ٹکڑے ٹکڑے ہو جانا اور دوبارہ اپنے بیٹے کے روپ میں پیدا ہونا اسی فرار اور حصول کے عمل کی ایک کاوش ہے۔ مصری دیوتا میں شمسی دیوتا رع[2] کا آسمانی گائے کی پشت پر بیٹھ کر جانا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ وہ ماں کی دنیا کی طرف مراجعت کر رہا ہے تاکہ دوبارہ ہورس[3] کی صورت میں ظاہر ہو۔ ہندو دیومالا میں لکھا ہے کہ سورج بہت عرصہ تک ساتھ لیے محوِ سفر تھا۔ سمندر پار اس کا سفر تھا تو سورج کو نگلنے والے اژدہا کی ماں راتری نے سورج کو پکڑ کر نیچے کھینچ لیا۔ اس پر سورج نے فوراً خود کو چھوٹا کر لیا اور راتری کے جسم میں داخل ہو گیا۔ داخل ہونے کے بعد وہ ایک لمحے بعد پھولنا شروع ہوا اور راتری کے پیٹ کو پھاڑ کر باہر نکل آیا۔ کائنات کی تخلیق کے بارے میں ہندو دیومالا میں لکھا ہے کہ پرجاپتی نے خواہش کی کہ میں ایک سے انیک میں ڈھل جاؤں اور وہ تپسیا کرنے کے بعد واقعتاً کثرت کا مظہر بن گیا۔ یُنگ لکھتا ہے[4] کہ پرجاپتی ایک ایسا آفاقی انڈا ہے جسے وہ خود ہی سیتا ہے۔ خود ہی اسے زرخیز بناتا اور پھر خود ہی ایک عالمِ رنگ و بو کا روپ دھار کر اس سے باہر نکل آتا ہے۔ اسی طرح جوئل[5] لکھتا ہے: "ہماری حیاتِ مختصر خواب میں ملفوف ہے۔ خواب ہی ہمارا گہوارہ ہے، خواب ہی ہماری قبر ہے اور خواب ہی ہمارا گھر ہے جس سے ہم صبح سویرے باہر جاتے ہیں اور جہاں شام کو ہم لوٹ آتے ہیں۔ ہماری زندگی محض ایک مختصر سی واردات ہے۔ ابتدائی اتحاد سے ابھرنے اور اس میں واپس

---

۱ Osiris

۲ Re

۳ Horus

۴ Jung - Symbols of Transformation P.380.

۵ Joel

جنسی کا درمیانی وقفہ!

انسانی دیومالا کی تعداد کہانیوں کے پس پشت ایک ہی کہانی کی شکلیں موجود ہیں۔ یہ کہانی سورج کے بے نام ہونے [illegible] پر سفر کرنے، رات، تنہا یا اژدہے کے منہ میں اترنے اور وہاں ایک نئے سورج میں ڈھل کر نکلنے [illegible] کی ایک کہانی ہے [illegible] سورج [illegible] یہ کہانی دراصل [illegible] داستانوں کے روپ میں جنسی عمل ہی کو پیش کرتی ہے۔ بچے کا [illegible] سے جنم لینا ایک دوسری صورت [illegible] صورت سے [illegible] حیاتیاتی طور پر [illegible] ہونے [illegible] اصل صورت کو قبول کرنے کی ایک صورت ہے [illegible] جنسی اتصال کے فوراً بعد [illegible] ہے [illegible] صورت کے رحم میں اپنا نطفہ چھوڑا اور یوں اس نطفے کے ذریعے اپنی تجدید کرے۔ یہی وہ داستان ہے جس نے شمسی دیومالا کی داستانوں میں خود کو [illegible] طور سے [illegible] ہے۔ [illegible] شاعری کی دیومالا کی اس اصلی داستانی کہانی کے مختلف ادوار کو پیش کرتی ہے۔ گیت [illegible] میں نطفے (ہیرو) کی آمد کی ایک صورت ہے۔ غزل ہیرو [illegible] کے اس تذبذب اور [illegible] کشمکش کی مظہر ہے [illegible] کی دنیا سے باہر آنے پر وجود میں آتی ہے۔ نظم [illegible] ہیرو کے سفر کی داستان کو پیش کرتی ہے [illegible] موت [illegible] شاعری [illegible] بھی [illegible] ہے۔ گویا یہ تینوں اصناف انسانی [illegible] کے [illegible] مراحل ہیں۔ ان میں سے ہر صنف اس [illegible] کے ایک خاص [illegible] کی [illegible] کرتی ہے۔

شعری ان تینوں اصناف کو اس برصغیر کے ثقافتی ارتقا کے پس منظر میں رکھ کر دیکھیں تو بات کچھ اور بھی واضح ہو جاتی ہے۔ آغاز کار میں ہندوستانی معاشرہ دراصل جنگل کا معاشرہ تھا اور اس میں تہذیب [illegible] کا مظاہرہ جنگل اور [illegible] کی [illegible] نقش [illegible] میں [illegible] چلے جانے کا طریق پہلی طرح [illegible] کا مظاہرہ [illegible] ہو گا پھر [illegible] ایک [illegible] کے علاقے سے ایک قوم اٹھی جو ایک طویل [illegible] عرصے [illegible] میں مبتلا [illegible] کی تہذیب سے [illegible] اور [illegible] کے بعد اس برصغیر ہندوستان میں داخل ہو گئی۔ ہندوستان کے قدیم باشندوں اور نو وارد قوم کے افراد میں جو آویزش اور میل جول پیدا ہوا اس کے نتیجے میں وادیٔ سندھ کی تہذیب نے جنم لیا [illegible] بنیادی طور پر ایک [illegible] تہذیب تھی اور اس [illegible] ایک [illegible] ہونے [illegible] اس میں [illegible] کے [illegible] داخلی تصادم [illegible] ہوا ہو گا۔ وادی سندھ کے شہروں میں [illegible] اور [illegible] کی ابتدائی صورت کے [illegible] مذہب کی ابتدائی [illegible] ہے۔ قیاس غالب ہے کہ اس [illegible] گیت کی ابتدائی صورت بھی موجود ہو گی [illegible] اس تہذیب کی [illegible]

محض پر بھی نہیں ہو سکی اس لیے وثوق کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے۔ ایک ہزار یا پانچ سو قبل از مسیح کے لگ بھگ آریاؤں نے وادیٔ سندھ کے علاقے پر حملہ کیا تو گویا ہندوستانی معاشرے کے ارتقا میں پہلا اہم تحرک بھی پیدا ہوا۔ دراوڑی تہذیب اور آریائی تہذیب کا یہ ملاپ محبت اور دکھ کا ملاپ تھا۔ شاعری میں یہ تحرک بت پرستی کے اس رجحان کی صورت میں ابھرا جس میں محبت اور محبوب کا تصور ابھرا مگر جنسی اہمیت حاصل ہوگئی۔ اس دور کی شاعری میں پرستش اور پوجا کا رجحان ہی ایک بنیادی رجحان تھا۔ یہ رجحان رگ وید کے اشلوکوں سے لے کر اتھروید، کالی داس، جے دیو، تلسی داس اور ان کے کافی عرصہ بعد میرا بائی تک چلتا آیا اور دوسرے بت پرستی بھی شعر تک یہ ابھرتے دکھائی دیتا ہے۔

مسلمانوں کی آمد سے ہندوستانی تہذیب کو دوسرے شدید تہذیبی جھٹکے کا سامنا کرنا پڑا۔ ثقافتی اعتبار سے اس تصادم کی نوعیت آسمان اور زمین کے ملاپ کی سی تھی اور اس کے نتیجے میں شاعری ایک نئے تحرک سے آشنا ہوئی۔ یہ تہذیبی تصادم غزل ایسی صنف کے فروغ کا باعث ثابت ہوا جس میں کل اور جزو کا فراق وجود میں آتا ہے اور فرد، بت پرستی کے عمل کو ترک کر کے اپنی دنیا سے منقطع ہو کر آگے بڑھنے کی کوشش کرتا ہے۔ بہرحال مسلمانوں کی آمد کے بعد غزل کو خاص طور پر فروغ حاصل ہوا ہے۔ یہ صورتِ حال انگریزی کی آمد تک جاری رہی۔ انگریزی تہذیب ہندوستانی معاشرے کے لیے تیسرے بڑے تصادم کی حیثیت رکھتی ہے کہ اس کے نتیجے میں مغرب کے اثرات عام ہوئے اور یوں نظم کو فروغ حاصل ہوا۔ نظم کے اس فروغ کا باعث سوسائٹی کا وہ تحرک بھی تھا جو فرد کی انفرادیت کو سطح پر لانے کا موجب بنا تھا۔ آج صورتِ حال یہ ہے کہ اس برصغیر میں اشیا کی فراوانی ہو رہی ہے۔ گھر اور خاندان کا شیرازہ تیزی سے منتشر ہو رہا ہے اور فرد، خاندان کے ایک معمولی پرزے کی حیثیت کو ترک کر کے خود ایک علیحدہ کل میں ڈھلنے لگا ہے۔ یہی وہ باتیں ہیں جن کے باعث مغرب میں انفرادیت کا رجحان اور اس کے نتیجے میں نظم کا فروغ ممکن ہوا تھا اور یہی باتیں آج کے معاشرے میں نظم کی ترویج اور فروغ کا باعث ثابت ہو رہی ہیں۔

اختتامیہ

یہ کتاب کسی اضطراری جذبے کی پیداوار نہیں۔ اس کا خیال آج سے کم و بیش دس برس پہلے میرے ذہن میں پیدا ہوا تھا۔ اس کے کئی ایک محرکات تھے مثلاً ایک یہ احساس کہ اردو شاعری کی تینوں بنیادی اصناف یعنی گیت، غزل اور نظم کا فرق محض ہیئت کے فرق تک محدود نہیں بلکہ ان میں سے ہر صنفِ شعر مزاجاً بھی دوسری اصناف سے مختلف ہے۔ دوسرا احساس یہ تھا کہ اردو میں اصنافِ شعر کا مطالعہ زیادہ سے زیادہ کسی خاص دور کے سیاسی اور سماجی پس منظر کو ملحوظ رکھ کر کیا گیا ہے لیکن ثقافتی اور تہذیبی پس منظر کو عام طور سے نظر انداز کر دیا گیا ہے گویا میرے سامنے دو اہم سوال تھے ایک یہ کہ اردو شاعری کی بنیادی اصناف یعنی گیت، غزل اور نظم میں مزاجاً کیا فرق ہے۔ دوسرا یہ کہ ان میں سے ہر صنفِ شعر اس برصغیر کے ثقافتی اور تہذیبی کلچر کے کس مقام سے منسلک ہے۔ پہلے سوال کا محرک یہ احساس تھا کہ ہر صنفِ شعر ذہن کی ایک خاص کروٹ اور ماحول کے بعض غالب رجحانات سے تشکیل پذیر ہوئی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ اس کے نفسیاتی، تہذیبی، سماجی اور جغرافیائی محرکات کا سراغ لگا کر اس کے مزاج کا تعین کیا جائے۔ دوسرے سوال کے سلسلے میں مجھے اس برصغیر کے ثقافتی سرمائے کا جائزہ لینے کی ضرورت پڑی۔ پہلے میرا یہ خیال تھا کہ مجھے اردو شاعری کا ثقافتی پس منظر اس ماحول میں تلاش کرنا چاہیے جو ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد ایک ثقافتی نشاۃ ثانیہ کی صورت میں ابھرا تھا اور جس کی اہم ترین علامت بھگتی تحریک اور اس کی شاعری تھی لیکن جلد ہی مجھے محسوس ہوا کہ ہندوستانی ثقافت کی تاریخ میں یہ دور تو "جدید" کہلانے کا مستحق ہے اور اس لیے مجھے اور پیچھے ہٹنا چاہیئے۔ چنانچہ میں کچھ اور پیچھے ہٹ کر آریاؤں اور دراوڑوں کے تہذیبی تصادم اور اس کے ثقافتی اثرات کا مطالعہ کرنے لگا۔ تحقیق اور جستجو کا یہ مرحلہ دلچسپ ضرور تھا تاہم مجھے جلد ہی محسوس ہوا کہ ثقافت کی جڑیں سطحِ زمین سے بہت نیچے جا رہی ہیں۔ چنانچہ میں کچھ اور پیچھے ہٹا اور وادیٔ سندھ کی تہذیب اور اس سے بھی قبل تہذیبی ادوار کے منظر کا جائزہ لینے لگا اور پھر یکایک

مجھے محسوس ہوا جیسے میں ایک بہت بڑی تہذیب کے محض ایک گوشے میں کھڑا تھا۔ یہ عظیم ارضی تہذیب اور ایشیا کے اس خطۂ زمین سے متعلق تھی جس میں عراق، ہندوستان، مصر اور ایران وغیرہ کی تہذیبیں شامل تھیں۔ بحیثیت مجموعی یہ ایک شعوری جوالی تہذیب تھی اور اس کا نہایت گہرا رشتہ زمین کے ساتھ تھا۔ اس سے جب وسطی ایشیا کے خانہ بدوش قبائل متصادم ہوئے تو اس کے بطن میں وہ ہیجان پیدا ہوا جس سے ہندوستان اور مشرق وسطی کے بیشتر مذاہب، فلسفیانہ افکار اور ثقافتی مظاہر کو پیدا کیا چنانچہ اب میں اس عظیم تہذیبی تصادم کا جائزہ لینے پر مجبور ہو گیا۔

برصغیر ہند کے ثقافتی پس منظر میں گیت، غزل اور نظم کو مختلف مقامات متعین کرنا تو اب آسان تھا تاہم اس ثقافتی پس منظر کی "دوسری سطح" کا جائزہ لینا اور اس کی نسبت سے اصناف شعر کی "دوسری سطح" کو دریافت کرنا ایک نسبتاً مشکل کام تھا اور اس کے لیے مجھے ایک طویل ذہنی ریاضت کرنی پڑی۔ ثقافتی ماحول میں شعریت کی دریافت اور اصناف شعر میں شعریت کے مختلف مدارج کی عکاسی۔ یہ سب اسی ذہنی ریاضت کا ثمر تھا۔

میں نے تقریباً پانچ برس میں اس کتاب کو مکمل کیا ہے تاہم در اصل میں گذشتہ بیس برسوں میں اپنے طور پر ہی کاوش کرتا رہا ہوں۔ اس میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں اس کا صحیح اندازہ کتاب کے قارئین ہی کر سکتے ہیں۔

اس کتاب کے مطالب کے ضمن میں جن احباب سے میں نے تبادلۂ خیالات کیا ان میں عارف عبدالمتین، وحید الدین احمد، مرزا ادیب، جمیل ملک، سید جعفر طاہر، ریحان مذنب، ڈاکٹر حسین بخاری، غلام جیلانی اصغر، حضرت شفا، سجاد نقوی اور انور سدید کے نام قابل ذکر ہیں اور میں ان تمام احباب کا تہ دل سے ممنون ہوں۔ میر حامد ارشد اور رشید ملک نے اپنی بے پناہ مصروفیات کے باوصف کتاب کے پروف دیکھنے کی زحمت گوارا کی مجھے ان کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے۔

مولانا صلاح الدین احمد مرحوم میری اس حقیر کاوش میں بے حد دلچسپی لے رہے تھے۔ افسوس ہے کہ وہ اسے مکمل صورت میں نہ دیکھ سکے اور میں اس کے بارے میں ان کی قیمتی رائے سے محروم رہا۔

سرگودھا

وزیر آغا

کتابیات

۱۔ ابن خلدون — مقدمات

۲۔ ابوالکلام آزاد — ترجمان القرآن

۳۔ اعجاز حسین (ڈاکٹر) — مذہب اور شاعری

۴۔ پرانا عہد نامہ

۵۔ جعفر حسین (ڈاکٹر) — منتخبات ہندی کلام

۶۔ حالی — مقدمہ شعر و شاعری

۷۔ حلقۂ ارباب ذوق — پیش لفظ (بہترین نظمیں ۱۹۳۹ء)

۸۔ خلیل الرحمٰن اعظمی (ڈاکٹر) — مقدمہ کلام آتش

۹۔ رام تیرتھ (سوامی) — کلیات رام

۱۰۔ رام بابو سکسینہ — تاریخ ادب اردو

۱۱۔ سہیل بخاری (ڈاکٹر) — اردو کی زبان (نقوش سالنامہ ۱۹۶۲ء)

۱۲۔ سید عبداللہ (ڈاکٹر) — ولی سے اقبال تک

۱۳۔ سجاد انصاری — محشر خیال

۱۴۔ سورج نرائن مہر — دس اپنشد سار

۱۵۔ شوکت سبزواری (ڈاکٹر) — اردو زبان کا ارتقاء

۱۶۔ شاہد احمد دہلوی — ہندوستانی موسیقی اور مسلمان

۱۷۔ شمس کنول — علم موسیقی (آج کل موسیقی نمبر)

۱۸۔ عبادت بریلوی (ڈاکٹر)	دیباچہ کلیات میر
۱۹۔ عبداللہ یوسف علی (علامہ)	انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ
۲۰۔ عبدالحق (مولوی)	دیباچہ انتخاب کلام میر
۲۱۔ عبدالحکیم (خلیفہ)	افکار غالب
۲۲۔ فراق گورکھپوری	اردو کی عشقیہ شاعری
۲۳۔ فراق گورکھپوری	اندازے
۲۴۔ محمود شیرانی (حافظ)	پنجاب میں اردو
۲۵۔ محمد حسین آزاد	آب حیات
۲۶۔ مسعود حسین رضوی	لکھنؤ کا عوامی اسٹیج
۲۷۔ مسعود حسین رضوی	دیباچہ "مرثیۂ انیس"
۲۸۔ مسعود حسین رضوی	"غزل" (رسالہ نگار ۱۹۳۶ء)
۲۹۔ مجنوں گورکھپوری	شعر اور غزل
۳۰۔ محی الدین قادری زور (ڈاکٹر)	دکنی ادب کی تاریخ
۳۱۔ نقی محمد خاں	حیات امیر خسرو
۳۲۔ نصیر الدین ہاشمی	دکن میں اردو
۳۳۔ وقار عظیم (سید)	دیباچہ گلزار نسیم (مطبوعہ ادارہ فروغ اردو)
۳۴۔ یوسف حسین (ڈاکٹر)	اردو غزل

Bibliography

1. A.K. Comaraswami ... Art and Achetecture of India.
2. Arthur Evans(Sir) ... The earliest Religion of Greece in the light of certain Discoveries
3. Arthur Koestler ... Insight and Outlook.
4. Banda Kanakalinga Wara Rao ... The Kuchipudi Dance Drama (Illustrated Weekly of India. Nov.1967).
5. Basham ... The Wonder that was India.
6. Bronislaw Malinowski ... The Dynamics of culture chang.
7. Browne ... Literary History of Persia.
8. Benedetto Croce ... Aesthetic.
9. D.S. Savage ... The Personal Principle.
10. F.R. Cowell ... History, Civilization & Culture.
11. F.W. Thomas ... The Legacy of India (Language & Literature)
12. Faroze-C-Davar ... Iran & India through the Ages.
13. Fouchet ... The Erotic sculpture of India.
14. Frazer ... The Golden Bough.
15. Freud ... Totem and Taboo.
16. Freud ... Beyond the Pleasure Principle.
17. G.A. Barton ... Archaeology and the Bible.
18. Hegel ... The Philosophy of History.
19. Huntington ... Mainsprings of Civilization.
20. J.H. Iliffe ... Legacy of Persia.
21. J.L. Nehru ... The Discovery of India.
22. Jung ... Symbols of Transformation.
23. Lascelles Abercrombie ... Romanticism.
24. Leonard Cottrell ... The Anvil of Civilization.
25. Majumdar ... Races & Cultures of India.
26. Mircea Eliade ... Cosmos & History.
27. Mortimer Wheeler (Sir) ... The Indus Civilization.
28. Nicholson ... A Literary History of Arabia.
29. Popley ... The Music of India.
30. Progoff ... The Death & Rebirth of Psychology.

31. Projesh Banerji --- The Dance of India.
32. R. Sa ndera --- A Pageant of India.
33. Rene Grousset --- The Civilisation of the East.
34. Spengler --- Decline of the West.
35. Susanne K. Langer --- Philosophy in a New Key.
36. Swami Rama Tirtha --- In Woods of God Realization.
37. Tara Chand --- Influence of Islam on Indian Culture.
38. Tylor --- The Orgin of Culture.
39. Tylor --- Religion in Primitive Culture.
40. Toynbee --- Introduction to a Study of History.
41. T.S. Eliot --- Tradition and the Individual Talent.
42. Wolseley --- The Cambridge History of India.
43. Zenaide-A-Ragozin --- Vedic India.

سیمانت پرکاشن